Sujet national, juin 2014, série L

Objet d'étude : Le personnage de roman, du XVIIe siècle à nos jours
Corpus : Stendhal, Gustave Flaubert, Émile Zola, Marcel Proust

Texte 1

La Chartreuse de Parme *raconte l'itinéraire d'un jeune aristocrate italien, Fabrice del Dongo. Victime d'une vengeance, le personnage est emprisonné dans la citadelle de Parme. Le gouverneur de cette forteresse est le général Fabio Conti, que Fabrice avait croisé avec sa fille Clélia sept années plus tôt. Fabrice vient de revoir la jeune fille.*

Il courut aux fenêtres ; la vue qu'on avait de ces fenêtres grillées était sublime : un seul petit coin de l'horizon était caché, vers le nord-ouest, par le toit en galerie du joli palais du gouverneur, qui n'avait que deux étages ; le rez-de-chaussée était occupé par les bureaux de l'état-major ; et d'abord les yeux de Fabrice furent attirés vers une des fenêtres du second étage, où se trouvaient, dans de jolies cages, une grande quantité d'oiseaux de toute sorte. Fabrice s'amusait à les entendre chanter, et à les voir saluer les derniers rayons du crépuscule du soir, tandis que les geôliers [1] s'agitaient autour de lui. Cette fenêtre de la volière n'était pas à plus de vingt-cinq pieds de l'une des siennes, et se trouvait à cinq ou six pieds en contrebas, de façon qu'il plongeait sur les oiseaux.

Il y avait lune ce jour-là, et au moment où Fabrice entrait dans sa prison, elle se levait majestueusement à l'horizon à droite, au-dessus de la chaîne des Alpes, vers Trévise. Il n'était que huit heures et demie du soir, et à l'autre extrémité de l'horizon, au couchant, un brillant crépuscule rouge orangé dessinait parfaitement les contours du mont Viso et des autres pics des Alpes qui remontent de Nice vers le Mont-Cenis et Turin ; sans songer autrement à son malheur, Fabrice fut ému et ravi par ce spectacle sublime. « C'est donc dans ce monde ravissant que vit Clélia Conti ! avec son âme pensive et sérieuse, elle doit jouir de cette vue plus qu'un autre ; on est ici comme dans des montagnes solitaires à cent lieues de Parme. » Ce ne fut qu'après avoir passé plus de deux heures à la fenêtre, admirant cet horizon qui parlait à son âme, et souvent aussi arrêtant sa vue sur le joli palais du gouverneur que Fabrice s'écria tout à coup : « Mais ceci est-il une prison ? est-ce là ce que j'ai tant redouté ? » Au lieu d'apercevoir à chaque pas des désagréments et des motifs d'aigreur, notre héros se laissait charmer par les douceurs de la prison.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, partie II, chapitre XVIII, extrait, 1839.

1. *Geôliers :* gardiens de la prison.

Texte 2

Emma a épousé Charles Bovary, un officier de santé. Elle mène une vie plate et médiocre, bien différente du bonheur que lui faisaient imaginer ses lectures romanesques au couvent où elle a fait ses études. Elle sombre peu à peu dans l'ennui et la mélancolie.

Un soir que la fenêtre était ouverte, et que, assise au bord, elle venait de regarder Lestiboudois, le bedeau [2], qui taillait le buis, elle entendit tout à coup sonner l'angélus [3].

On était au commencement d'avril, quand les primevères sont écloses ; un vent tiède se roule sur les plates-bandes labourées, et les jardins, comme des femmes, semblent faire leur toilette pour les fêtes de l'été. Par les barreaux de la tonnelle et au-delà tout alentour, on voyait la rivière dans la prairie, où elle dessinait sur l'herbe des sinuosités vagabondes. La vapeur du soir passait entre les peupliers sans feuilles, estompant leurs contours d'une teinte violette, plus pâle et plus transparente qu'une gaze subtile arrêtée sur leurs branchages. Au loin, des bestiaux marchaient ; on n'entendait ni leurs pas, ni leurs mugissements ; et la cloche, sonnant toujours, continuait dans les airs sa lamentation pacifique.

À ce tintement répété, la pensée de la jeune femme s'égarait dans ses vieux souvenirs de jeunesse et de pension. Elle se rappela les grands chandeliers, qui dépassaient sur l'autel les vases pleins de fleurs et le tabernacle [4] à colonnettes. Elle aurait voulu, comme autrefois, être encore confondue dans la longue ligne des voiles blancs, que marquaient de noir çà et là les capuchons raides des bonnes sœurs inclinées sur leur prie-Dieu ; le dimanche, à la messe, quand elle relevait sa tête, elle apercevait le doux visage de la Vierge parmi les tourbillons bleuâtres de l'encens qui montait. Alors un attendrissement la saisit ; elle se sentit molle et tout abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui tournoie dans la tempête ; et ce fut sans en avoir conscience qu'elle s'achemina vers l'église, disposée à n'importe quelle dévotion, pourvu qu'elle y absorbât son âme et que l'existence entière y disparût.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, partie II, chapitre VI, extrait, 1857.

Texte 3

Gervaise Macquart, une jeune provinciale, a suivi Lantier, son amant, à Paris. Vers cinq heures du matin, tandis que ses deux enfants dorment paisiblement, Gervaise, accoudée à la fenêtre de sa chambre d'hôtel, s'inquiète de l'absence de Lantier qui n'est pas rentré de la nuit.

L'hôtel se trouvait sur le boulevard de la Chapelle [5], à gauche de la barrière Poissonnière. C'était une masure [6] de deux étages, peinte en rouge lie de vin jusqu'au second, avec des persiennes pourries par la pluie. Au-dessus d'une lanterne aux vitres étoilées, on parvenait à lire, entre les deux fenêtres : *Hôtel Boncœur, tenu par Marsoullier*, en grandes lettres jaunes,

---

2. *Bedeau* : employé d'une église préposé au service matériel.
3. *Angélus* : sonnerie de cloche qui annonce l'heure de la prière.
4. *Tabernacle* : petite armoire qui renferme les hosties.
5. *La Chapelle* : quartier misérable du Paris du XIXe siècle.
6. *Masure* : petite habitation délabrée.

dont la moisissure du plâtre avait emporté des morceaux. Gervaise, que la lanterne gênait, se haussait, son mouchoir sur les lèvres. Elle regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants ; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées. Elle regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi [7], derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés ; et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau. Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras ; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement. Lorsque Gervaise, parmi tout ce monde, croyait reconnaître Lantier, elle se penchait davantage, au risque de tomber ; puis, elle appuyait plus fortement son mouchoir sur la bouche, comme pour renfoncer sa douleur.

Émile Zola, *L'Assommoir*, chapitre I, extrait, 1876.

Texte 4

L'action se déroule en Normandie. Le narrateur prend le train pour aller visiter l'église de Balbec.

Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les œufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. À un moment où je dénombrais les pensées qui avaient rempli mon esprit, pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question, était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés [8] dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat [9] que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la

7. *Octroi* : lieu où est perçue une taxe.
8. *Échancré* : creusé.
9. *Incarnat* : rouge clair.

fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline[10] de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler[11] les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile[12] et en avoir une vue totale et un tableau continu.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Noms de pays : le pays », extrait, 1919.

I. Question

Dans quelle mesure le regard que les personnages de ces textes portent sur le monde révèle-t-il leur état d'âme ?

▶ Comprendre la question

Analyser les termes importants du sujet permet de bien comprendre la question posée.
La référence au « regard » indique par exemple que les descriptions seront bien souvent subjectives et liées au point de vue interne.
Le substantif « monde » est volontairement vague car les paysages décrits peuvent être différents selon les textes. Il pourra s'agir d'une citadelle, d'une aube ou encore d'un paysage urbain... Vous devrez donc, dans votre réponse, rendre compte de cette variété.
Le verbe « révéler » montre enfin qu'il faut ici lier l'« état d'âme » du personnage au « monde ». Vous pourrez ainsi observer que les émotions entretiennent des liens forts avec les paysages contemplés.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le **point de vue interne** permet d'être au plus près des émotions des personnages. Dans le texte de Stendhal, nous découvrons ainsi les pensées de Fabrice tandis que, dans le texte de Flaubert, nous plongeons dans les souvenirs d'Emma Bovary. Émile Zola, tout en accordant une grande importance à la description, nous permet aussi d'observer la rue du point de vue de Gervaise et de ressentir sa peur. Marcel Proust a, pour sa part, choisi un narrateur interne qui nous raconte lui-même cette expérience marquante.
La **valeur des temps** est importante dans un récit au passé :

- l'imparfait est par exemple employé dans le cadre d'une description. Ce temps pourra aussi avoir une valeur itérative : il servira alors à évoquer des actions répétitives. Zola utilise parfois cette valeur pour montrer que l'angoisse de Gervaise est incessante ;

---

10. *Opalin* : qui est d'une teinte laiteuse et bleuâtre.
11. *Rentoiler* : remettre une toile neuve à la place de celle qui a été usée.
12. *Versatile* : sujet à de brusques revirements.

– à l'inverse, le passé simple permet d'évoquer des actions soudaines et achevées. Flaubert s'en sert lorsqu'Emma Bovary se met à marcher, à la fin de l'extrait proposé dans le corpus. De même, Marcel Proust conjugue le verbe « voir » au passé simple afin de renforcer l'impression laissée par cette apparition dans l'esprit du narrateur.

▶ Procéder par étapes

Vous ne pouvez pas vous contenter de proposer une liste d'impressions ou de sentiments en séparant les textes. Au contraire, cherchez un plan permettant de créer des ponts entre ces extraits. De nombreux points communs peuvent ainsi être relevés. Analysez par exemple l'importance des sensations dans ces quatre textes. Soyez aussi sensibles aux émotions des personnages : certaines sont positives tandis que d'autres sont beaucoup plus désagréables, ce qui peut modifier la vision que nous avons du paysage. Vous pouvez par conséquent relever également certaines différences afin de bien mettre en lumière les spécificités de chaque extrait.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des sujets suivants

Commentaire de texte

Vous commenterez l'extrait de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (texte 1).

▶ Comprendre le texte

Pour bien commenter ce texte, il vous faudra comprendre et expliquer un paradoxe intéressant. Parce qu'il découvre la prison, le personnage de Stendhal devrait, en théorie, être affecté ou abattu. Nous pourrions également attendre, de la part de l'auteur, une description réaliste de la cellule et des difficiles conditions de vie qui attendent ce jeune homme. Or, à l'inverse, Fabrice del Dongo semble apprécier cette expérience.
Quelques repères littéraires, comme des références au réalisme ou au romantisme, pourront également se révéler utiles. Ces repères vous permettront d'analyser certaines caractéristiques importantes de cet extrait. Cependant, ces références devront être subtiles et nuancées pour être véritablement convaincantes.

▶ Mobiliser ses connaissances

Les **mouvements littéraires** nous offrent des repères précieux. Il arrive cependant que certains écrivains se trouvent au carrefour de ces mouvements. Stendhal est par exemple considéré comme l'un des précurseurs du mouvement réaliste. Il a notamment affirmé que le roman est « un miroir que l'on promène le long d'un chemin ». Ses personnages possèdent pourtant une sensibilité qui les rapproche des plus grands héros romantiques, comme l'illustre cet extrait de *La Chartreuse de Parme*. Il faut donc savoir manier les mouvements littéraires avec subtilité, comme nous le rappelle très justement Julien Gracq dans *En lisant en écrivant* : « En matière de critique littéraire, tous les mots qui commandent à des catégories sont des pièges. Il en faut, et il faut s'en servir, à condition de ne jamais prendre de simples outils-pour-saisir, outils précaires, outils de hasard, pour des subdivisions originelles de la création. [...] Les œuvres d'art, il

est judicieux d'avoir l'œil sur leurs fréquentations, mais de laisser quelque peu flotter leur état civil. »
Les **rythmes du récit** sont souvent variés dans un roman. Le romancier peut par exemple choisir un rythme lent en privilégiant les ralentis ou les pauses. Mais il peut tout aussi bien préférer un rythme plus rapide. Grâce à l'ellipse, il passera parfois certains éléments du récit sous silence, parce qu'ils sont inutiles ou pour préserver une forme de suspense. Il pourra aussi résumer certaines actions à travers un sommaire. Dans ce texte, le rythme s'accélère brutalement lorsque Stendhal écrit : « Ce ne fut qu'après avoir passé plus de deux heures à la fenêtre [...] que Fabrice s'écria tout à coup... » Cette accélération, qui résume deux heures en quelques mots, se révèle intéressante. Elle permet à Stendhal de ne pas s'attarder sur certains détails tout en nous donnant l'impression que le personnage n'a pas plus vraiment conscience du temps qui passe.

▶ Procéder par étapes

Au brouillon, relevez les citations et les procédés les plus importants. Vous constaterez alors que tout nous ramène, dans ce texte, à Fabrice del Dongo. Vous remarquerez également un contraste entre l'enfermement du personnage et cette impression de liberté qui parcourt l'extrait. Utilisez cette idée pour formuler un projet de lecture précis.
Pour organiser vos remarques dans un développement logique, vous pourrez montrer que le personnage n'est pas seulement tourné vers lui-même : il nous emmène aussi à la rencontre du monde qui l'entoure. Votre commentaire pourra suivre cette dynamique qui permet de passer du personnage au paysage.
Enfin, évitez de résumer ou de paraphraser ce texte lorsque vous rédigerez votre devoir. Pensez à utiliser des outils littéraires comme les figures de style ou encore les points de vue pour proposer de véritables analyses.

Dissertation

Attendez-vous essentiellement d'un roman qu'il vous plonge dans les pensées d'un personnage ? Vous répondrez à cette question en vous fondant sur les textes du corpus ainsi que sur les textes et les œuvres que vous avez lus et étudiés.

▶ Comprendre le sujet

Ce sujet interroge les attentes des lecteurs. Pour quelles raisons ces derniers passent-ils plusieurs heures à tourner les pages d'un roman ? Une première hypothèse est avancée. Le lecteur peut attendre que le roman le « plonge dans les pensées » de différents personnages.
Le verbe « plonger » est intéressant : il sous-entend une véritable communion entre le personnage et le lecteur, à tel point qu'il est parfois possible de parler d'identification. Le terme « pensées » mérite aussi d'être analysé car il peut regrouper différents éléments comme les émotions, les sensations ou les souvenirs... L'adverbe « essentiellement » vous invite néanmoins à envisager d'autres attentes, qui pourront être plus ou moins importantes que celle qui est proposée par le sujet.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le **point de vue externe** peut surprendre le lecteur. En effet, ce dernier n'a pas accès aux émotions du personnage. Il reste alors à distance des souvenirs et des pensées. Le personnage n'existe plus que par son apparence, ses actes ou ses paroles. Jean-Patrick Manchette, auteur de polars mort en 1995, a par exemple marqué les esprits en refusant l'approche psychologique des meurtriers ou de leurs victimes. Il le prouve notamment au début de *La Position du tireur couché*, lorsqu'il décrit un tueur à gages :

« L'homme ne cillait pas.

Il était grand mais pas vraiment massif, avec un visage calme, des yeux bleus, des cheveux bruns qui lui recouvraient juste le bord supérieur de l'oreille. Il portait un caban, un chandail noir et un blue-jean, des fausses Clark's aux pieds, et se tenait le buste droit, adossé à la portière droite de la cabine, les jambes sur la banquette, les semelles touchant la portière gauche. On lui aurait donné trente ans ou un peu plus. »

Le **nouveau roman** a remis en question la toute-puissance du personnage. En refusant les personnages types et en déjouant sans cesse les attentes, les auteurs cherchent à brouiller les repères du lecteur. Certes, il s'agit parfois de plonger dans les pensées d'un personnage, mais c'est pour mieux se perdre dans un labyrinthe de mots. Dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, nous découvrons par exemple un soldat pendant la débâcle de mai 1940. Loin de nous offrir un récit clairement balisé, le romancier nous emporte dans une conscience trouble et agitée.

▶ Procéder par étapes

Le plan dialectique semble ici particulièrement adapté puisqu'il permettra de développer l'idée donnée par le sujet en ajoutant certaines nuances. Votre réflexion sera ainsi plus riche et plus dynamique.

Au brouillon, relevez tout d'abord des arguments permettant d'illustrer la thèse proposée par le sujet. Vous pourrez par la suite examiner d'autres attentes du lecteur.

Avant de commencer à rédiger, vérifiez que vous avez suffisamment d'exemples pour mener à bien chaque sous-partie. En effet, un argument qui n'est pas illustré par une référence précise n'est guère convaincant.

Écriture d'invention

Posté à une fenêtre, vous observez un lieu de votre choix. En vous inspirant, par exemple, des procédés employés dans les textes du corpus, rédigez la description détaillée de ce paysage, de façon à ce qu'elle reflète vos états d'âme.

▶ Comprendre le sujet

Ce sujet accorde une grande place à l'imagination. En effet, il ne s'agit pas ici de continuer ou de réécrire un texte mais de décrire « un lieu de votre choix ». À l'instar des auteurs du corpus, il vous faudra lier ce paysage à des émotions ou des souvenirs. Vous devez donc, à votre tour, proposer un véritable paysage-état d'âme. Attention : le narrateur de votre récit sera nécessairement interne. Il faut également garder à l'esprit que l'écriture d'invention est un exercice littéraire. Le sujet vous invite ainsi à utiliser des « procédés » littéraires pour enrichir votre description. Pour cela, tirez profit des textes du corpus et de vos connaissances.

▶Mobiliser ses connaissances

La **description** nous donne à voir des lieux, des scènes ou des personnes. Dans de nombreux récits, elle a notamment pour tâche de faire croire à la réalité de l'histoire en lui faisant prendre place au milieu des choses et des noms connus. Elle crée alors des « effets de réel », pour reprendre une expression de Roland Barthes. Elle peut également avoir une fonction symbolique : elle crée du sens. Ainsi, pour traiter ce sujet, vous devrez associer la description d'un paysage à des émotions. Cette description ne sera pas neutre mais subjective.

Le **paysage-état d'âme** est très fréquent en littérature ou en peinture. Les artistes romantiques lui ont notamment accordé un rôle important. Même si vous devez proposer une description insérée dans un récit, vous pouvez vous inspirer de poèmes ou de tableaux qui vous ont marqué. Lamartine représente par exemple, dans « L'automne », un paysage qui est intimement lié à la sensibilité de celui qui le contemple :

Salut ! bois couronnés d'un reste de verdure !
Feuillages jaunissants sur les gazons épars !
Salut, derniers beaux jours ! Le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards !

Je suis d'un pas rêveur le sentier solitaire,
J'aime à revoir encor, pour la dernière fois,
Ce soleil pâlissant, dont la faible lumière
Perce à peine à mes pieds l'obscurité des bois !

▶Procéder par étapes

Commencez par choisir le « paysage » que vous allez décrire ainsi que les « états d'âme » qui lui seront associés.

Au brouillon, organisez ensuite vos idées afin de proposer un texte construit, avec une véritable progression logique. Pensez par exemple, au début de votre devoir, à vous situer dans l'espace et dans le temps. Où se trouve celui qui va décrire ce paysage ? À quel moment de la journée ? Ne négligez pas ces détails qui rendront votre récit vraisemblable et qui donneront du sens à votre description.

Avant la rédaction, relisez les textes du corpus pour identifier quelques « procédés » importants. Vous pourrez également utiliser d'autres outils littéraires s'ils s'avèrent pertinents.

N'oubliez pas, enfin, de relire attentivement votre devoir afin d'éviter les incohérences et les fautes d'expression.

Question

Le roman permet bien souvent de plonger dans les pensées d'un personnage. Ce dernier peut ainsi nous faire partager ses souvenirs ou ses états d'âme. Dans ces quatre extraits, les personnages imaginés par les romanciers semblent, sur ce point, particulièrement riches. Dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, Fabrice del Dongo laisse son regard s'échapper par la fenêtre de sa cellule. Emma Bovary, dans le roman de Flaubert, se perd dans ses pensées en entendant sonner l'angélus. Dans *L'Assommoir* d'Émile Zola, Gervaise observe attentivement une rue en attendant Lantier. Enfin, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur contemple un paysage durant un voyage en train. Mais dans quelle mesure le regard que les personnages portent sur le monde révèle-t-il leur état d'âme ? Pour répondre à cette question, nous montrerons tout d'abord que ces descriptions sont essentiellement subjectives. Nous analyserons ensuite la variété des émotions et des paysages, avant de noter que ces regards trahissent souvent une forme d'agitation.

Dans ces textes, le paysage nous est le plus souvent présenté par l'intermédiaire d'un personnage. Dans l'extrait du roman de Stendhal, nous avons accès aux pensées de Fabrice, et le narrateur évoque « les yeux » du personnage pour mettre en lumière l'importance de ce regard. Dans l'extrait de *Madame Bovary*, Flaubert nous indique clairement que la jeune femme « venait de regarder Lestiboudois » et qu'elle « entendit tout à coup sonner l'angélus ». En outre, le lecteur découvre les souvenirs d'Emma. Le bruit de l'angélus pousse en effet cette dernière à s'éloigner de cette réalité qui est à l'image du « vent tiède ». La jeune femme fuit vers son passé, loin de ce paysage monotone. Après avoir décrit l'hôtel, Zola nous place au même niveau que Gervaise : nous suivons alors les mouvements de son regard et nous découvrons son angoisse. Les verbes liés à la vision sont, à nouveau, particulièrement importants. Enfin, pour nous mener au plus près des réflexions et des émotions de son personnage, Marcel Proust en a fait le narrateur de son roman. Le lecteur tente, en même temps que le narrateur, de lutter contre le mouvement du train et l'évolution du ciel pour avoir « une vue totale et un tableau continu » de ce paysage « versatile ».

Les regards que portent les personnages reflètent en outre des sentiments variés. Les adjectifs utilisés dans le texte de Stendhal sont par exemple mélioratifs. Même si Fabrice est emprisonné, il découvre une vue « sublime », un « joli palais », « de jolies cages », un « spectacle sublime » ou « un monde ravissant ». Son attirance pour Clélia Conti métamorphose le monde qui l'entoure. L'attention du personnage de Marcel Proust pour ces « réserves de lumière » traduit également une forme de fascination pour ce « beau matin » à la fois « écarlate et versatile ». La couleur est celle de la « vie ». En revanche, les paysages évoqués dans les deux autres textes semblent moins positifs. La description de Flaubert, sans être réellement désagréable, est à l'image du personnage d'Emma qui se sent « molle et toute abandonnée ». La « lamentation pacifique » de la cloche semble faire écho à l'état d'âme d'Emma. Le regard que la jeune femme pose sur le monde qui l'entoure est teinté par sa mélancolie. Zola va plus loin dans l'évocation des sensations déplaisantes. En effet, il plonge son personnage et son lecteur dans une atmosphère étouffante. Les persiennes sont « pourries par la pluie » et le plâtre est attaqué par « la moisissure ». La tension de Gervaise, qui guette le retour de Lantier, est directement liée à « cette odeur fauve de bête massacrée » qui l'entoure. La mort semble flotter autour du personnage et tout indique ici une forme de décomposition. Le paysage n'est pas seulement influencé par l'état d'âme de Gervaise : Zola le charge d'impressions

et de symboles qui ne peuvent que renforcer la peur du personnage.
Même si Fabrice et Gervaise ne sortent pas de la pièce dans laquelle ils se trouvent, leur regard semble constamment en mouvement. Les verbes d'action sont en effet nombreux dans le texte de Zola et tous sont directement liés au regard du personnage qui « regardait à gauche », « suivait le mur », « fouillait les angles », « levait les yeux » ou « apercevait une grande lueur ». Par ailleurs, dans le roman de Stendhal, le narrateur précise que « les yeux de Fabrice furent attirés vers une des fenêtres du second étage ». L'agitation est aussi physique : Fabrice court aux fenêtres tandis que Gervaise se penche « au risque de tomber ». Dans le texte de Zola, l'imparfait traduit même parfois un mouvement répétitif et incessant. Seulement, l'agitation de Gervaise représente une forme d'anxiété alors que, pour Fabrice del Dongo, agitation rime avec exaltation et évasion. Loin de l'enfermer ou de le bloquer, la fenêtre de sa cellule semble lui ouvrir les portes du monde. Le narrateur du roman de Marcel Proust, exalté par le paysage qu'il observe, se lance également à la poursuite de ce lever de soleil. Il avoue ainsi passer son temps « à courir d'une fenêtre à l'autre ». À nouveau, les mouvements sont directement liés au regard, comme l'indique l'importance du verbe « voir ». Le passé simple renforce ici le caractère marquant de cette apparition soudaine. C'est lorsqu'il voit les « nuages échancrés » que le personnage sort soudainement de sa torpeur. Le narrateur en vient même à « coller [ses] yeux à la vitre ». Ces trois personnages se distinguent d'Emma Bovary qui paraît, dans le texte de Flaubert, beaucoup plus passive. Certes, tout commence également grâce au verbe « regarder », mais c'est le bruit de la cloche qui semble davantage toucher le personnage, comme malgré lui. Le personnage se met également en mouvement en plongeant dans ses souvenirs ou en marchant vers l'église, mais la jeune femme le fait « sans en avoir conscience ».
En somme, chaque auteur parvient à nous proposer un véritable paysage-état d'âme. Les émotions colorent le paysage et celui-ci renforce parfois les émotions. Le regard posé sur le monde traduit alors une certaine agitation et des sentiments pour le moins variés. Qu'il soit romantique, réaliste, naturaliste ou plus moderne, le romancier ne se contente donc pas de reproduire le monde : il le réinvente grâce aux personnages qu'il crée.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

Stendhal occupe une place particulière dans l'histoire de la littérature. Il a par exemple affirmé que le roman est « un miroir que l'on promène le long d'un chemin », et il est parfois considéré comme un des précurseurs du réalisme. Pourtant, la sensibilité de ses personnages les rapproche également des héros romantiques. Cet extrait de *La Chartreuse de Parme*, roman publié pour la première fois en 1839, illustre ce paradoxe. Dans cette œuvre que Stendhal aurait écrite en quelques semaines seulement, le lecteur fait la connaissance de Fabrice del Dongo. Victime d'une vengeance, le personnage est ici emprisonné. Il est alors enfermé dans la citadelle de Parme. Seulement, Stendhal ne se livre pas à une description froide et réaliste des conditions de vie d'un prisonnier dans une

forteresse. Au contraire, le « héros » imaginé par l'auteur semble au comble du bonheur. Comment Stendhal transforme-t-il l'expérience de la prison en une forme d'évasion ? Pour répondre à cette question, nous étudierons tout d'abord l'exaltation du héros avant d'analyser plus précisément « les douceurs de la prison ». Nous montrerons enfin que le romancier parvient à construire un monde à l'image du personnage qui l'observe.

I. Un « héros » exalté

1. Un personnage en mouvement

Dès le début du texte, Fabrice se distingue par ses gestes. Loin d'être abattu par cet emprisonnement ou d'être impressionné par sa cellule, le personnage se précipite à la fenêtre pour profiter du point de vue. Le narrateur précise même : « Il courut aux fenêtres ». Conjugué au passé simple, le verbe indique parfaitement l'attitude et le caractère fougueux du personnage. Dès qu'il se trouve à la fenêtre, c'est ensuite par son regard que Fabrice semble se promener. Nous découvrons ainsi que « les yeux de Fabrice furent attirés vers une des fenêtres du second étage ». La fin du texte confirme la mobilité du regard du personnage qui passe « plus de deux heures à la fenêtre ». Le narrateur précise enfin que le jeune homme arrête « souvent » « sa vue sur le joli palais du gouverneur ». Les verbes comme « attirer » ou « s'arrêter » indiquent que l'esprit du personnage, même si ce dernier est retenu prisonnier, n'est jamais vraiment immobile. En utilisant un verbe à la fois lié au lexique de la vision et au mouvement, Stendhal écrit également que Fabrice « plongeait sur les oiseaux ».

2. Une richesse intérieure

C'est aussi par la richesse de ses pensées que le personnage se distingue aux yeux du lecteur. Le point de vue interne est largement utilisé par Stendhal, et il nous permet notamment d'observer le paysage du point de vue de Fabrice. Nous avons également accès aux émotions de ce dernier, comme lorsque le narrateur précise que « Fabrice fut ému et ravi par ce spectacle sublime ». L'utilisation des adjectifs tient presque de l'hyperbole et elle traduit une sorte de gradation, comme si l'exaltation du personnage était croissante et ne connaissait aucune limite. Les paroles retranscrites au discours direct, à la fin du texte, confirment cet enthousiasme de plus en plus étonnant. Le verbe « s'écrier », le passé simple, l'utilisation de « tout à coup » : tout concourt à faire de ces quelques mots un véritable cri du cœur, représentant parfaitement l'élan du personnage.

3. Un personnage libre

L'accélération qui permet de résumer les deux heures de contemplation prouve en outre que le personnage peut tout à fait passer un long moment à regarder le paysage. Au début de l'extrait, il semble totalement indifférent aux « geôliers » qui, pourtant, « s'agit[ent] autour de lui ». Il ne pense même plus aux raisons de son emprisonnement ou aux coups du sort qui l'ont mené dans cette forteresse : il reste « sans songer autrement à son malheur », loin « des désagréments et des motifs d'aigreur ». Tout se passe comme si le personnage vivait totalement détaché du monde réel, libre de ses pensées et de ses émotions. Il est en somme à l'image des oiseaux qu'il observe.

Comme Fabrice, ces derniers sont eux aussi dans des « cages ». Ils sont pourtant décrits en train de « chanter ». Fabrice semble même encore plus libre qu'eux puisqu'il peut à loisir passer de la contemplation du palais à celle de l'horizon, profiter de la lune qui se lève « majestueusement » ou de ce « brillant crépuscule rouge orangé. » Le corps de Fabrice reste prisonnier mais son esprit est libre de vagabonder.

Si Fabrice est un « héros », ce n'est donc pas parce qu'il parvient à briller par sa bravoure ou ses qualités physiques. Il se distingue plutôt grâce son exaltation, son enthousiasme et sa passion. C'est ce caractère qui lui permet de goûter pleinement aux charmes de la prison.

II. « Les douceurs de la prison »

1. La description de la forteresse

Grâce à la répétition du terme « prison », Stendhal nous rappelle constamment que Fabrice del Dongo est emprisonné. Dès le début de l'extrait, le personnage peut certes profiter de la vue mais le narrateur note qu'il est face à des « fenêtres grillées ». Les geôliers sont également présents autour de lui et ils s'agitent. Fabrice est bien dans une prison, comme le souligne par ailleurs la description des lieux. Le personnage observe ainsi « le palais du gouverneur » ou encore « les bureaux de l'état-major », autant de signes de sa détention et de son statut dans la forteresse. Le narrateur n'élude donc pas le lieu que découvre le personnage. Néanmoins, Stendhal ne nous livre pas, dans cet extrait, une description méticuleuse de la cellule. Rapidement, le regard du personnage passe la barrière des « fenêtres grillées » pour s'aventurer vers l'extérieur. La description devient plus précise dès lors qu'il s'agit de peindre ce paysage.

2. Une métamorphose

Le lecteur peut être surpris par les adjectifs choisis dans cet extrait. Les répétitions renforcent ces paradoxes. « Sublime » est utilisé à deux reprises pour décrire « la vue » ou « le spectacle ». De même, le narrateur évoque deux fois « le joli palais du gouverneur ». Les cages sont également « jolies ». Même les oiseaux ne semblent pas déplorer leur captivité puisque Fabrice les voit « chanter » et « saluer les derniers rayons du crépuscule ». Le point de vue interne est ici important. La description n'est pas objective, comme l'indiquent les adjectifs qualificatifs qui sont le plus souvent subjectifs. Tout se passe comme si l'humeur de Fabrice métamorphosait la forteresse. Lui-même semble d'ailleurs avoir conscience de ce paradoxe comme lorsqu'il s'interroge : « Mais ceci est-il une prison ? est-ce là ce que j'ai tant redouté ? ». Le personnage en vient même à douter de la réalité de son expérience. Le narrateur renforce ce contraste à la fin de l'extrait grâce à la locution prépositionnelle « au lieu de » et aux antithèses. « Désagréments » et « aigreurs » s'opposent ainsi à « charmer » et à « douceur ».

3. Un lieu associé à Clélia Conti

Ce qui donne toute sa valeur à ce lieu, c'est aussi la proximité avec Clélia Conti. Tout semble en effet rappeler la jeune femme. Les adjectifs employés par Fabrice trahissent déjà sa passion : le palais devient une forme de substitut et symbolise l'attirance ressentie par le jeune homme. Il s'agit

bien d'une curiosité et d'une forme d'attraction, d'autant que le narrateur précise que « d'abord les yeux de Fabrice furent attirés vers une des fenêtres du second étage ». Mais le personnage associe lui-même les lieux à la jeune femme. « C'est donc dans ce monde ravissant que vit Clélia Conti ! », constate-t-il dans une phrase exclamative qui indique bien toute son ardeur. De même, Fabrice évoque Clélia Conti en supposant une sorte de communion des esprits. La jeune femme serait une forme de double de lui-même puisqu'elle aussi, avec « son âme pensive et sérieuse », doit, comme Fabrice, « jouir de cette vue ». La présence de la jeune femme n'est donc pas étrangère aux « douceurs de la prison ». C'est aussi cette proximité qui intrigue et charme le jeune homme.

L'expérience de la prison est donc particulièrement heureuse pour le personnage de Fabrice. Mais ce qui exalte le jeune homme, c'est également la beauté du paysage qu'il contemple.

III. Un monde à l'image du personnage

1. Une évasion loin de la forteresse

Si la cellule est rapidement oubliée par Fabrice del Dongo et par le narrateur, le paysage contemplé par le personnage est décrit avec davantage de précision. Peu à peu, Fabrice semble s'éloigner de sa « prison » grâce à son regard et à son imagination. Le narrateur évoque tout d'abord la citadelle en nous présentant une description organisée de la forteresse. Mais, dès le deuxième paragraphe, Fabrice paraît emporté par cet « horizon » qui était déjà mentionné au début du texte. Les indications deviennent alors beaucoup plus précises. Nous trouvons par exemple de nombreux détails géographiques comme « la chaîne des Alpes », « Trévise », le « mont Viso » ou encore les « autres pics des Alpes qui remontent de Nice vers le Mont-Cenis et Turin ». Stendhal parvient ici à conjuguer une certaine exigence de réalisme avec une évocation très subjective du paysage. Même le temps semble disparaître : Fabrice plonge pleinement dans la beauté de ce « spectacle ».

2. Un dialogue avec le monde

La communion entre le personnage et le paysage semble telle que Fabrice est décrit comme « admirant cet horizon qui parlait à son âme ». Et c'est bien à un échange entre le personnage et le monde qui l'entoure que nous assistons. Le paysage est sublimé par l'enthousiasme du personnage. Rien ne semble pouvoir entraver cet échange particulièrement riche. Ainsi, même le toit du joli palais ne gâche pas cette vue « sublime », puisqu'il ne cache qu'« un seul petit coin de l'horizon ». Le monde semble lui aussi en mouvement, comme animé. Le narrateur, lorsqu'il évoque la lune au début du second paragraphe, précise par exemple : « elle se levait majestueusement à l'horizon à droite ». À cet adverbe particulièrement élogieux répond un autre adverbe qui est associé au crépuscule dessinant « parfaitement les contours » de ce paysage. En somme, nous sommes bien face à un paysage-état d'âme et nous assistons à une forme de communion. Ce « spectacle sublime » ravive encore davantage l'ardeur du personnage, et l'enthousiasme de ce dernier rend cette vue encore plus marquante.

3. Le plaisir des sens

Mais le lecteur prend également la mesure de cette douceur grâce à une véritable fête des sens. La vue est constamment sollicitée dans cet extrait. Stendhal va même jusqu'à nous offrir un « spectacle » particulièrement coloré, comme lorsqu'il imagine ce « brillant crépuscule rouge orangé ». L'ouïe joue également un rôle important. Fabrice découvre ainsi « dans de jolies cages, une grande quantité d'oiseaux de toutes sortes ». La présence de ces oiseaux a déjà tout pour séduire le personnage, d'autant que cette variété de volatiles, et donc sans doute de couleurs, ne peut que charmer les yeux. Mais Fabrice apprécie également le « chant » de ces oiseaux qui vont jusqu'à « saluer les derniers rayons du crépuscule du soir ». Certes, le décalage entre la condition de Fabrice et son exaltation peut faire sourire le lecteur. Nous ne sommes pas si loin de cette ironie bien particulière qui parcourt tout le roman de Stendhal, comme le prouve l'utilisation du terme « héros ». Reste qu'il y a ici un indéniable plaisir à « voir » et à « entendre », plaisir qui nous entraîne loin de la forteresse, de la « prison » ou des « geôliers ». Comme ces oiseaux, le personnage salue lui aussi la beauté du monde et chante les charmes de la vie.

Conclusion

Stendhal nous livre donc un texte singulier. Même emprisonné, son personnage semble s'évader par l'imagination et par les sens. Tout en proposant une description ayant certains aspects réalistes, Stendhal crée donc un « héros » singulier, qui conserve par ailleurs des caractéristiques romantiques. Nous comprenons aussi, à la lecture de ce texte, la passion que certains lecteurs vouent à ce romancier capable de sublimer les instants les plus moroses. Julien Gracq, romancier et critique du XXe siècle, considère par exemple qu'un roman comme *La Chartreuse de Parme* est « un Éden des passions en liberté, irrigué par le bonheur de vivre, où rien en définitive ne peut se passer très mal, où l'amour renaît de ses cendres, où même le malheur vrai se transforme en regret souriant. »

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

Pendant longtemps, le théâtre a bénéficié d'un indéniable prestige et le roman a été méprisé. Pourtant, force est de constater que, depuis plusieurs siècles, les lecteurs partent avec bonheur à la rencontre de ces « êtres de papier ». Mais qu'attendent au juste les lecteurs lorsqu'ils tournent les pages d'un roman ? Nous pouvons par exemple nous demander s'ils cherchent essentiellement à plonger dans les pensées d'un personnage ou s'ils sont poussés par d'autres motivations. Pour mieux comprendre ce qui fait de la lecture d'un roman une expérience singulière, nous commencerons par analyser le rôle joué par les pensées des personnages. Seulement, nous montrerons par la suite que ces « êtres de papier » ont aussi un corps et qu'ils agissent. Enfin, nous rappellerons que les personnages peuvent également déjouer nos attentes pour mieux nous faire réfléchir.

I. Plonger dans les pensées d'un personnage

1. Des outils variés

Le romancier peut emprunter différents chemins pour nous faire découvrir les pensées des personnages. Dans *Jean Santeuil*, œuvre de jeunesse qui est restée inachevée, Marcel Proust a utilisé un narrateur externe. À l'inverse, dans les romans qui composent *À la recherche du temps perdu*, il a fait le choix de modifier la place du narrateur. Dès le célèbre incipit de *Du côté de chez Swann*, le lecteur plonge dans les pensées d'un « Je » : « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». En somme, Proust a éprouvé le besoin de nous emporter au plus près de la conscience de son personnage, comme l'indique l'extrait proposé dans le corpus. Pour autant, le point de vue pourra également être interne dans un récit écrit à la troisième personne. Dans *Un balcon en forêt*, Julien Gracq nous invite par exemple à suivre les aventures de Grange, un soldat qui attend l'attaque de l'armée allemande au début de la Seconde Guerre mondiale. Même s'il choisit un narrateur interne, le romancier nous permet de voir les différents événements à travers les yeux de son personnage. Nous en savons alors autant que lui et nous partageons ses doutes ou ses désirs.

2. Des pensées variées

Plonger dans les pensées d'un personnage nous permet également de mieux le comprendre. *La Princesse de Clèves* doit une partie de son succès à la subtilité de la psychologie des personnages. Si le roman est encore, au XVIIe siècle, un genre méprisé, Mme de La Fayette prouve qu'il n'a rien à envier à la tragédie. Dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice del Dongo parvient pour sa part à sublimer l'expérience de la prison. Loin d'être abattu ou affligé, il est charmé par les « douceurs de la prison » et profite d'une « vue sublime » tout en pensant à Clélia Conti dont il n'a jamais été aussi proche. Ce sont bien ici les pensées du personnage qui viennent métamorphoser la cellule et la forteresse. Les sentiments pourront cependant être plus sombres. Au début de *L'Assommoir*, Gervaise guette ainsi, avec anxiété, le retour de Lantier. Le lecteur est alors invité à partager l'angoisse de la jeune femme. Un romancier peut même choisir d'emmener le lecteur dans la conscience d'un meurtrier, comme dans *Thérèse Raquin*. Zola nous plonge ainsi dans la conscience torturée de Laurent et de Thérèse. Les pensées des personnages sont donc particulièrement variées. Elles pourront même évoluer au cours d'un roman d'apprentissage.

3. L'identification du lecteur

Ce travail du romancier favorise indéniablement l'identification du lecteur. Comme durant les plus grandes tragédies, le lecteur pourra éprouver toutes ces émotions. Le registre pathétique permet même de mieux faire partager les souffrances d'un personnage. Dans *Les Misérables*, Victor Hugo a souvent recours à ce registre pour nous faire ressentir le trouble de ses héros. Ainsi, lorsque Jean Valjean hésite à se dénoncer pour sauver un homme injustement accusé à sa place, nous ressentons tout le désarroi du personnage. Nous hésitons à ses côtés et nous souffrons avec lui au cours de cette terrible délibération : « Se dénoncer, grand Dieu ! se livrer ! Il envisagea avec un immense désespoir tout ce qu'il faudrait quitter, tout ce qu'il faudrait reprendre. [...] Ainsi se débattait sous l'angoisse cette malheureuse âme ». L'utilisation du discours indirect libre nous amène ici au

plus près de ce terrible dilemme. De même, à la fin de *Boule de suif*, une longue nouvelle écrite par Maupassant, le lecteur pourra être touché par l'humiliation et les larmes de la jeune femme : « [...] les pleurs montaient, luisaient au bord de ses paupières, et bientôt deux grosses larmes, se détachant des yeux, roulèrent lentement sur ses joues. » La lecture devient alors une expérience particulièrement riche et, en tournant les pages, nous vivons par procuration ces vies pleines de souvenirs et d'émotions.

De nombreux lecteurs s'attendent ainsi, lorsqu'ils commencent un roman, à découvrir des pensées qui peuvent, le temps de la lecture, devenir les leurs. Pour autant, cela ne doit pas nous faire oublier que les personnages ne se contentent pas de réfléchir : ils agissent.

II. L'importance de l'action dans un roman

1. De la pensée au corps

Les romanciers peuvent tout d'abord nous confronter aux personnages sans nous donner accès à leurs émotions. Le point de vue externe est parfois privilégié parce qu'il nous permet d'appréhender différemment le personnage. Ce dernier n'existe plus grâce à ses pensées mais par ses paroles ou ses gestes. Jean-Patrick Manchette, auteur de polars mort en 1995, a par exemple affirmé son refus de toute forme de psychologie. On parle alors parfois de béhaviorisme : le personnage se définit par son comportement et non par ses sentiments. De même, les descriptions peuvent nous en apprendre beaucoup sur un personnage. Certains romanciers imaginent ainsi des portraits physiques particulièrement riches. Voici, par exemple, comment Balzac évoque le personnage de Vautrin dans *Le Père Goriot* : « Il avait les épaules larges, le buste bien développé, les muscles apparents, des mains épaisses, carrées et fortement marquées aux phalanges par des bouquets de poils touffus et d'un roux ardent. Sa figure, rayée par des rides prématurées, offrait des signes de dureté que démentaient ses manières souples et liantes. » Ce portrait physique annonce déjà le portrait moral de Vautrin.

2. Des personnages en mouvement

Ces corps sont aussi créés pour être mis en mouvement. Don Quichotte, dans le célèbre roman de Cervantès, est d'abord reconnaissable à sa silhouette si particulière. Mais rapidement, ce personnage « sec de corps » et « maigre de visage » part sur les routes en quête d'aventures. C'est bien cet élan qui donne tout son intérêt au roman. Parce qu'il se prend pour un chevalier, Don Quichotte connaît certes des mésaventures, comme la célèbre confrontation avec les moulins à vent. Seulement, il s'agit toujours, pour reprendre les mots du personnage lui-même, de « plonger les mains jusqu'au coude dans ce qui s'appelle des aventures »[13]. Loin de se refermer sur lui-même en se contentant de simples méditations, le héros de Cervantès nous permet en outre de rencontrer de nombreux autres personnages. Les héros des romans vivent aussi par ces rencontres, qu'elles soient positives ou négatives. Dans *Le Roman comique*, Scarron imagine quant à lui les aventures d'une troupe de comédiens. Dans *En lisant en écrivant*, Julien Gracq évoque également ce rythme si particulier qui anime les romans de Stendhal et qui concerne directement les personnages. Il

13. Les citations de *Don Quichotte* sont toutes extraites de la traduction d'Aline Schulman.

affirme ainsi que « Stendhal n'est guère que mouvement » et que dans les dernières pages de *La Chartreuse de Parme*, « la bousculade rocambolesque des événements, la rapidité du récit tournent au vertige ».

3. Évasions romanesques

Le roman permet alors au lecteur de s'évader et de vivre au rythme d'une existence romanesque. Le personnage de Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline accomplit un voyage qui l'emmène en Afrique puis à New York. Le lecteur l'accompagne dans ce long périple qui lui permet d'évoluer et de se construire. Le roman de Céline s'inscrit alors dans la lignée des plus grands romans picaresques. Certains lecteurs peuvent aussi attendre d'un roman qu'il soit animé par un véritable souffle romanesque. Nous pouvons par exemple songer au succès des romans de cape et d'épée comme *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Le plaisir de la lecture tient alors aux nombreuses manigances, aux multiples rebondissements ou aux innombrables combats... C'est l'action qui porte le récit et emporte le lecteur. La lecture devient une forme de divertissement au sens pascalien du terme : elle ne permet pas de méditer sur des questions métaphysiques mais de se détourner de l'ennui et des ennuis.

Nous ne pouvons donc pas nous contenter de résumer les personnages à leurs pensées. Ils peuvent également marquer les lecteurs par leur apparence, leurs gestes ou leurs aventures. Mais, plus encore, certains lecteurs pourront chercher à dépasser cette approche du roman qui lie nécessairement l'œuvre au personnage.

III. Déjouer les attentes

1. Le refus du personnage type

Le XIXe siècle a donné tout son prestige au genre romanesque grâce à des auteurs comme Stendhal, Balzac, Flaubert ou Zola. Des personnages types se sont même installés dans l'esprit des lecteurs. Rastignac, personnage central de *La Comédie humaine*, est par exemple devenu un modèle d'ambitieux. Sa soif de pouvoir est manifeste dès la fin du *Père Goriot*, lorsqu'il lance un véritable défi à la société : « Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : ”À nous deux maintenant !” » Seulement, de nombreux romanciers, au XXe siècle, vont remettre en question cette conception du personnage. Alain Robbe-Grillet, l'un des précurseurs du nouveau roman, s'en prend ainsi violemment à ces modèles qu'il juge dépassés. Dans *Pour un nouveau roman*, il écrit : « C'est une momie à présent. [...] Les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu. » Dès lors, il ne s'agit plus de plonger dans les pensées de personnages clairement définis mais de réinventer ces « êtres de papier ».

2. De nouveaux modes de pensée

Le lecteur peut alors découvrir de nouveaux modes de pensée. De nouvelles expériences romanesques s'offrent en effet à lui. *La Route des Flandres*, de Claude Simon, nous emporte par exemple dans l'esprit de Georges, le protagoniste du roman. Or, pour le lecteur, tout semble se mélanger et les époques se confondent. En effet, comme l'écrit Claude Simon, « dans la mémoire, tout se situe sur le même plan : le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. » Si nous plongeons dans les souvenirs du personnage, ce n'est plus pour en avoir une vision claire, mais pour nous y perdre, voire pour nous y noyer. Le romancier mélange en effet volontairement différentes époques de la vie du personnage, parfois de manière brutale, et il multiplie les phrases démesurément longues pour mieux brouiller nos repères. De même, au xxe siècle, James Joyce a librement réécrit les aventures d'Ulysse. Loin de suivre un chemin balisé, le lecteur peut alors se perdre dans une forme de dédale. Le monologue intérieur a également été utilisé avec talent par des auteurs comme Virginia Woolf ou encore William Faulkner. Certes, il s'agit toujours de découvrir les pensées des personnages. Mais l'expérience est pourtant bien différente de celle que l'on trouve dans les romans romantiques ou réalistes. Elle pourra même dérouter certains lecteurs, précisément parce qu'elle bouscule leurs habitudes. En effet, les pensées et les émotions n'ont plus de contours clairement dessinés. Il faut sans cesse les reconstruire, travail qui se révèle à la fois fastidieux et passionnant.

3. Une réflexion qui dépasse le personnage

Ces innovations ont le mérite de nous rappeler que, si les romans reposent en grande partie sur les personnages, ils n'ont pas pour seul but de nous faire vibrer ou de nous émouvoir. C'est notamment pour cette raison que les romanciers tentent, au xxe siècle, d'inventer de nouveaux modèles. Dans *Le Procès* de Kafka, le personnage s'appelle Joseph K. Dans *La Jalousie*, d'Alain Robbe-Grillet, le personnage n'a même plus de prénom puisqu'il est désigné par un simple « A. » ! Les romanciers nous proposent donc aussi une réflexion sur la place de l'individu dans les sociétés modernes. Comment parvenir à exister en tant qu'individu à l'époque des masses et des foules ? Alain Robbe-Grillet écrit justement à ce sujet : « Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. » Le personnage pourra même permettre une réflexion sur la littérature elle-même. Cette fonction du personnage n'est pas nouvelle. Dès 1615, dans la deuxième partie de son roman, Cervantès propose une forme de mise en abyme lorsque le personnage de Don Quichotte est confronté au récit de ses propres aventures. Les romanciers modernes ont souvent poussé cette mise en abyme jusqu'à ses dernières limites afin de mieux interroger les pouvoirs de la littérature et de l'imagination. Pour reprendre une formule de Jean Ricardou, le roman n'est alors plus « l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. »

Conclusion

Le lecteur peut donc bien attendre d'un roman qu'il le plonge dans les pensées d'un personnage afin de vivre des expériences riches et variées. Seulement, il serait pour le moins réducteur de s'en tenir à cette seule attente. De nombreux lecteurs apprécient également les personnages qui, loin de se contenter de penser, agissent et apportent un souffle romanesque au récit. Certains lecteurs pourront aussi se tourner vers des romans qui refusent les personnages trop bien dessinés et remettent précisément en question leurs attentes. La lecture d'un roman reste, en somme, une expérience à la fois universelle et personnelle. Il est même possible d'ouvrir un roman sans attente particulière. En effet, pour Pascal Quignard, « il y a dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance ».

Travaux d'écriture : écriture d'invention

Je me suis levé juste avant le soleil, le corps engourdi et le moral en berne. La cuisine de l'appartement est déserte, comme les chambres ou le salon. C'est la première fois depuis notre divorce que je reviens à la montagne, dans l'appartement de mes parents. Nous y avons passé toutes nos vacances avec Louise et les filles. Ce matin, il n'y a plus de cris d'enfants, plus de sourires au saut du lit, plus de joues à embrasser ou de cheveux à ébouriffer. Je crois que même les disputes pour préparer le petit-déjeuner ou choisir une chaîne de télévision me manquent.

La cafetière pousse un cri rauque. Quelques gouttes commencent à tomber, mécaniquement. Je m'installe dans le salon, sur le fauteuil qui fait face à la fenêtre.

Les rues du village sont désertes. Le monde dort encore, ou tous les habitants sont partis durant la nuit pour me laisser encore plus seul. Qui sait ? Au loin, tout de même, la chaîne de montagnes s'étend, droite et massive, comme pour me rappeler que certaines choses, très rares, ne s'évanouissent pas. Au-dessus, je distingue quelques nuages encore assoupis, immobiles dans un ciel éteint.

La cafetière s'est tue. Je me lève, je verse un peu de café dans une tasse et je retourne m'asseoir.

Caché dans les creux de la roche, le soleil sort mollement de sa nuit. Il étire paresseusement ses rayons qui réveillent le ciel. Le contour des nuages se dessine doucement. La ligne des montagnes s'affine.

Je connais bien cette heure où le jour est encore un peu la nuit, où la nuit n'est pas encore tout à fait le jour. L'été, nous partions à l'aube, avec Louise et les enfants. Nous marchions dans la fraîcheur du matin, grimpions ces pentes que les filles dévalaient ensuite en riant. Nous mangions à l'ombre, fatigués mais heureux. Aujourd'hui, il n'y a plus que moi au cœur de cet hiver qui refuse de rendre les armes, moi qui ne sais pas quoi faire de cette journée et des autres.

J'ouvre la fenêtre pour sentir l'air glacé contre ma peau, pour que le monde me rappelle que je suis encore vivant. Autour, peu à peu, les arbres sortent de l'ombre. Dispersés sur les pentes, ils se tiennent debout malgré la neige qui les recouvre et le froid qui les étreint. La rue se réveille à son tour. Quelques courageux partent travailler. D'autres se pressent vers la boulangerie en quête de pain frais ou de viennoiseries encore chaudes.

Au bout du village, j'aperçois le petit sentier qu'il faut emprunter pour prendre de l'altitude, fine veine qui irrigue la montagne et lui apporte chaque jour son lot de randonneurs. Il serpente et s'évanouit pour réapparaître quelques mètres plus haut. Entouré d'arbres nus, couvert d'une neige qui ne fond pas, lui aussi semble attendre que d'autres viennent le retrouver pour reprendre vie.
Je n'ose pas regarder la pendule du salon, mon portable est éteint et j'ai plus ou moins volontairement oublié ma montre à Paris. De longues heures m'ouvrent leur bras et je ne sais toujours pas quoi leur répondre.
Au pied de l'immeuble, des rires surgissent soudain, grimpent les étages et s'engouffrent par la fenêtre. Je me penche. Deux enfants roulent des boules de neige. Ils s'enfuient dans la rue en poussant des cris amusés. Une jeune femme les surveille, à quelques mètres, assise sur le banc qui longe l'église. De longs cheveux bruns coulent sur ses épaules, frôlant une épaisse écharpe en laine blanche. Elle se lève, appelle les garçons qui sont déjà loin. Le paysage hivernal les aspire, comme pour mettre un terme à ces bruits qui brisent sa quiétude.
Ma tasse est vide. Coincé entre deux pics rocheux, le soleil hésite encore à avancer. Et s'il revenait sur ses pas et décidait de se recoucher, nous laissant finalement aux mains de la nuit ? Et s'il désertait, fatigué de tourner sans cesse en rond ?
J'hésite à retourner dans la chambre, à retrouver mon lit et à tirer un trait sur cette journée.
J'entends à nouveau les rires des deux garçons. La femme continue à les suivre, promenant ses longs cheveux bruns. Le sourire que je devine ou que j'imagine sur ses fines lèvres me réchauffe un peu. Je devrais peut-être fermer cette fenêtre, m'habiller et descendre. Je devrais peut-être me secouer, m'ébrouer pour chasser les souvenirs et faire fuir les regrets.
À présent, la lumière du soleil est plus claire et plus vive. Pour la montagne, la nuit n'est plus qu'un lointain souvenir. Quelques promeneurs grimpent déjà sur le sentier, progressant à petits pas sur la neige qui reflète cette lumière pure. Même les arbres privés de feuilles paraissent frémir. Le vent les prend par la main et les fait danser. Ils s'agitent et me font signe. Tout semble me murmurer : « Approche, il y a encore de la douceur dans ce monde et de nouveaux chemins à emprunter ».
Comme de la boue qui collerait aux chaussures après une longue marche, il me reste encore, au fond du cœur et de la mémoire, un peu de cette mélancolie qui m'a saisi au réveil. Pourtant, l'air est moins lourd et la neige, tout là-haut, me tend une page blanche pour écrire l'histoire de nouvelles journées. Je contemple une dernière fois ce paysage sublime. Du haut de l'immeuble, au bord de la fenêtre, j'ai l'impression d'être à la hauteur de ces grands arbres et de ces montagnes immenses. Il est temps, comme eux, de me redresser.

Sujet national, juin 2014, séries technologiques

Objet d'étude : Le personnage de roman, du XVIIe siècle à nos jours
Corpus : Honoré de Balzac, Victor Hugo, Albert Cohen, Marc Dugain

Texte 1

Félix Grandet (le père Grandet) est un tonnelier devenu extrêmement riche grâce à sa grande avarice ; il fait travailler chez lui comme servante « la Grande Nanon ».

À l'âge de vingt-deux ans, la pauvre fille n'avait pu se placer [1] chez personne, tant sa figure semblait repoussante ; et certes ce sentiment était bien injuste : sa figure eût été fort admirée sur les épaules d'un grenadier de la garde [2] ; mais en tout il faut, dit-on, l'à-propos. Forcée de quitter une ferme incendiée où elle gardait les vaches, elle vint à Saumur, où elle chercha du service, animée de ce robuste courage qui ne se refuse à rien. Le père Grandet pensait alors à se marier, et voulait déjà monter son ménage [3]. Il avisa cette fille rebutée [4] de porte en porte. Juge de la force corporelle en sa qualité de tonnelier [5], il devina le parti qu'on pouvait tirer d'une créature femelle taillée en Hercule, plantée sur ses pieds comme un chêne de soixante ans sur ses racines, forte des hanches, carrée du dos, ayant des mains de charretier et une probité [6] vigoureuse comme l'était son intacte vertu. Ni les verrues qui ornaient ce visage martial [7] ni le teint de brique, ni les bras nerveux, ni les haillons de la Nanon n'épouvantèrent le tonnelier, qui se trouvait encore dans l'âge où le cœur tressaille. Il vêtit alors, chaussa, nourrit la pauvre fille, lui donna des gages [8], et l'employa sans trop la rudoyer. En se voyant ainsi accueillie, la Grande Nanon pleura secrètement de joie, et s'attacha sincèrement au tonnelier, qui d'ailleurs l'exploita féodalement [9].

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, 1834.

---

1. *Se placer* : entrer au service de quelqu'un comme domestique.
2. *Grenadier de la garde* : soldat d'élite de la garde royale ou impériale.
3. *Monter son ménage* : acquérir tous les objets divers nécessaires dans une maison.
4. *Rebutée* : rejetée avec mépris.
5. *Tonnelier* : il fabrique et répare des tonneaux.
6. *Probité* : honnêteté.
7. *Martial* : qui dénote ou rappelle la guerre, l'armée.
8. *Gages* : somme versée pour payer les services d'un domestique.
9. *Féodalement* : à la manière d'un seigneur du Moyen Âge qui domine et exploite les serfs de son fief.

Texte 2

Enfant d'origine noble, Gwynplaine a été enlevé par des voleurs qui en ont fait un monstre de foire. Le narrateur présente au lecteur ce personnage singulier.

La nature avait été prodigue [10] de ses bienfaits envers Gwynplaine. Elle lui avait donné une bouche s'ouvrant jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire.

Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons. Mais était-ce la nature ?

Ne l'avait-on pas aidée ?

Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus [11] pour bouche, une protubérance camuse [12] avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire, il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre.

Seulement, le rire est-il synonyme de la joie ?

Si, en présence de ce bateleur [13], — car c'était un bateleur, — on laissait se dissiper la première impression de gaieté, et si l'on observait cet homme avec attention, on y reconnaissait la trace de l'art [14]. Un pareil visage n'est pas fortuit [15], mais voulu. Être à ce point complet n'est pas dans la nature. L'homme ne peut rien sur sa beauté, mais peut tout sur sa laideur.

Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, IIe partie, livre II, chapitre I, 1869.

Texte 3

Le roman raconte la vie de six compères et cousins juifs, sur l'île de Céphalonie, en Grèce.

Le premier qui arriva fut Pinhas Solal, dit Mangeclous. C'était un ardent, maigre et long phtisique [16] à la barbe fourchue, au visage décharné et tourmenté, aux pommettes rouges, aux immenses pieds nus, tannés, fort sales, osseux, poilus et veineux, et dont les orteils étaient effrayamment écartés. Il ne portait jamais de chaussures, prétendant que ses extrémités étaient « de grande délicatesse ». Par contre, il était, comme d'habitude, coiffé d'un haut-de-forme et revêtu d'une redingote crasseuse — et ce, pour honorer sa profession de faux avocat qu'il appelait « mon apostolat » [17].

---

10. *Prodigue* : généreuse.
11. *Hiatus* : ouverture étroite et allongée.
12. *Protubérance camuse* : bosse de chair courte et aplatie.
13. *Bateleur* : personne exécutant des tours dans les foires et sur les places publiques.
14. *Art* : habile intervention de l'homme.
15. *Fortuit* : dû au hasard.
16. *Phtisique* : malade atteint de tuberculose.
17. *Apostolat* : mission qui demande beaucoup d'efforts et de dévouement.

Mangeclous était surnommé aussi Capitaine des Vents à cause d'une particularité physiologique [18] dont il était vain [19]. Un de ses autres surnoms était Parole d'Honneur — expression dont il émaillait ses discours peu véridiques. Tuberculeux depuis un quart de siècle mais fort gaillard, il était doté d'une toux si vibrante qu'elle avait fait tomber un soir le lampadaire de la synagogue [20]. Son appétit était célèbre dans tout l'Orient non moins que son éloquence et son amour immodéré de l'argent. Presque toujours il se promenait en traînant une voiturette qui contenait des boissons glacées et des victuailles à lui seul destinées. On l'appelait Mangeclous parce que, prétendait-il avec le sourire sardonique [21] qui lui était coutumier, il avait en son enfance dévoré une douzaine de vis pour calmer son inexorable [22] faim. Une profonde rigole [23] médiane traversait son crâne hâlé et chauve auquel elle donnait l'aspect d'une selle. Il déposait en cette dépression [24] divers objets tels que cigarettes ou crayons.

Albert Cohen, *Mangeclous*, chapitre I, 1938.

Texte 4

Adrien Fournier, à peine mobilisé en 1914, se retrouve défiguré par un éclat d'obus. On le conduit dans la chambre des officiers de l'hôpital du Val-de-Grâce, où sont soignés les « gueules cassées ».

Le matin suivant, je me lève pour la première fois. Ma démarche est hésitante. Je longe les fers de lits comme les premiers marins explorateurs longeaient les côtes. À chaque pas je crains de m'effondrer, mais la curiosité est plus forte que l'appréhension [25].

Lorsque enfin j'atteins mon but, je me penche sur l'un des deux nouveaux arrivants. Mon compagnon de chambre gît sur le dos, un petit crucifix dans la main droite, serré contre sa poitrine. Sa face est à l'air libre, sans aucun bandage. Un obus, certainement, lui a enlevé le menton. La mâchoire a cédé comme une digue sous l'effet d'un raz de marée. Sa pommette gauche est enfoncée et la cavité de son œil est comme un nid d'oiseau pillé. Il respire doucement. Je reprends mon chemin, faisant halte à chaque lit vide jusqu'au troisième occupant de la salle.

Sa peau mate et ses cheveux noirs contrastent avec la blancheur de son oreiller. Son profil est plat. Le projectile lui a soufflé le nez, lui laissant les sinus béants. L'absence de lèvre supérieure lui donne un rictus inquisiteur [26]. Je comprends pourquoi notre salle se remplit si lentement, pourquoi nous sommes au dernier étage. Dans cette grande salle sans glaces, chacun d'entre nous devient le miroir des autres.

Marc Dugain, *La Chambre des officiers*, 1998.

18. *Physiologique* : physique, corporelle.
19. *Dont il était vain* : dont il tirait orgueil.
20. *Synagogue* : lieu de culte de la religion juive.
21. *Sardonique* : moqueur, teinté de méchanceté.
22. *Inexorable* : auquel on ne peut se soustraire.
23. *Rigole* : sillon ou creux, long et étroit.
24. *Dépression* : creux, enfoncement.
25. *Appréhension* : crainte.
26. *Rictus inquisiteur* : grimace menaçante, qui semble exprimer une question insistante.

I. Questions

Après avoir lu attentivement les documents du corpus, vous répondrez aux questions suivantes, de façon organisée et synthétique.

1 Qu'est-ce qui permet de rapprocher ces portraits de personnages ?

2 Quels effets ces portraits cherchent-ils à produire selon vous sur le lecteur ?

▶Comprendre les questions

La première question vous demande de déterminer vous-même la cohérence et l'unité de ce corpus. Vous devez donc chercher des points communs entre ces extraits. Pour construire votre comparaison, appuyez-vous sur le terme « portraits ». Tous ces textes décrivent en effet des personnages : expliquez ce qui permet de rapprocher ces derniers.
La seconde question interroge les « effets » de ces portraits ainsi que leur réception. Vous devez donc réfléchir aux motivations de l'auteur mais également aux impressions ressenties par le lecteur. Il vous faut, en somme, analyser les différentes fonctions de ces descriptions.

▶Mobiliser ses connaissances

Le **portrait** d'un personnage se révèle souvent précieux pour le lecteur. Il nous renseigne tout d'abord sur l'apparence du personnage grâce aux nombreux outils de la description. Dans les extraits de ce corpus, tous les romanciers cherchent ainsi à représenter des êtres victimes de différentes difformités. Seulement, à travers le portrait physique se cache souvent un portrait moral. La description pourra en effet nous en apprendre davantage sur le caractère des personnages. Dans le texte d'Albert Cohen, par exemple, l'excentricité de Mangeclous est à la fois physique et morale.
Le **registre pathétique** a pour but de faire compatir le lecteur c'est-à-dire, étymologiquement, de le faire souffrir avec un personnage. Le terme « pathétique » vient en effet du grec *pathos* qui évoque une forme de souffrance. Dans ce corpus, l'utilisation du registre pathétique permet de dépasser la simple réaction de rejet ou de dégoût. Des liens pourront ainsi se créer entre le personnage et le lecteur. Ces portraits visent également à susciter une forme de compassion. Le narrateur d'*Eugénie Grandet* se montre parfois distant voire ironique, mais il nous présente aussi une « pauvre fille » dont les larmes et le malheur pourront émouvoir les lecteurs.

▶Procéder par étapes

Après avoir présenté le corpus dans l'introduction, organisez votre première réponse en fonction des points communs que vous aurez identifiés. Chaque élément de rapprochement pourra ainsi faire l'objet d'un paragraphe.
La seconde question vous invite à analyser « différents effets » : le pluriel est ici important. Vous pouvez donc consacrer un paragraphe à chaque effet relevé. Vous serez également amené à observer certaines différences : soyez sensible à la singularité de chaque texte. N'oubliez pas d'évoquer les textes avec précision et ne négligez aucun des quatre textes, même si l'un d'entre eux vous semble plus complexe.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite au choix l'un des trois travaux d'écriture suivants.



Vous ferez le commentaire du texte 3 en vous aidant du parcours de lecture suivant : Vous étudierez tout d'abord le portrait d'un personnage à la fois comique et repoussant. Vous montrerez ensuite comment le personnage hors norme prend une dimension mythique et légendaire.

▶ Comprendre le texte

Pour bien comprendre la singularité de ce texte, il faut être sensible au caractère paradoxal du personnage de Mangeclous. *A priori*, ce dernier a tout pour déplaire au lecteur car il est repoussant ou menteur. Le portrait physique et le portrait moral ne semblent guère valorisants. Pourtant, une certaine complicité s'installe rapidement entre le personnage et le lecteur. Par son style et par le regard qu'il pose sur Mangeclous, Albert Cohen parvient en effet à rendre le personnage à la fois amusant et fascinant. Comme le suggèrent les axes du sujet, le personnage est « comique » et il est même tellement singulier qu'il en devient « hors norme ».

▶ Mobiliser ses connaissances

On distingue différents **types de comique** selon les procédés utilisés. Le comique de situation, notamment grâce au quiproquo, plonge un ou plusieurs personnages dans une situation ambiguë. Le comique de gestes fait la part belle à la mimique ou à la grimace. Le comique de mots tire profit des ressources du langage pour faire naître le rire du spectateur. Le comique de caractère, enfin, grossit quelques traits de personnalité afin de les rendre excessifs. Dans ce texte d'Albert Cohen, le comique de caractère est central. Le personnage se distingue par ses excès, qu'ils soient physiques ou moraux, et le style d'Albert Cohen renforce cette tonalité.
Les **figures d'amplification** sont des procédés littéraires qui amènent une forme d'exagération. Selon les textes, il pourra s'agir de gradations ou encore d'hyperboles. Ces procédés s'opposent aux figures d'atténuation comme l'euphémisme ou la litote. Dans cet extrait, Albert Cohen utilise de nombreuses hyperboles. Il évoque notamment les « immenses pieds nus » de Mangeclous ou encore « une toux si vibrante qu'elle avait fait tomber un soir le lampadaire de la synagogue ».

▶ Procéder par étapes

Les deux axes proposés permettent de construire le commentaire de ce texte. Utilisez-les pour rédiger les deux grandes parties du développement.
En amont de ces grandes parties, il vous faudra néanmoins trouver un projet de lecture ou une problématique que vous énoncerez clairement dans l'introduction.
En aval, vous devrez également développer ces axes en sous-parties. Appuyez-vous pour cela sur les termes importants comme « repoussant », « comique », « mythique » ou « légendaire ». Chaque sous-partie prendra la forme d'un paragraphe et reposera sur des analyses précises. Ce texte contient de nombreux procédés littéraires que vous devrez identifier et interpréter. Au brouillon, faites un relevé des citations pertinentes et classez-les dans vos sous-parties.

Dissertation

À votre avis, la présence de personnages repoussants dans un roman nuit-elle ou contribue-t-elle à l'intérêt que l'on porte à sa lecture ?

Vous appuierez votre développement sur les textes du corpus, les textes étudiés pendant l'année, ainsi que sur vos lectures personnelles.

▶ Comprendre le sujet

Il s'agit ici de s'interroger sur les « personnages repoussants ». Vous devez tout d'abord analyser cet adjectif qualificatif. Un personnage pourra ainsi être qualifié de repoussant voire de monstrueux en raison de caractéristiques physiques ou morales.

En outre, il s'agit de s'interroger sur la réception de ces personnages. Dans quelle mesure peuvent-ils intéresser le lecteur ? Le sujet vous propose deux alternatives que vous pourrez développer. Certains personnages peuvent en effet rebuter le lecteur tandis que d'autres parviendront à le toucher, malgré leur difformité ou peut-être précisément grâce à cette différence.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le réalisme et le naturalisme ont cherché à représenter la réalité sans l'idéaliser. Les auteurs appartenant à ces mouvements littéraires du XIXe siècle ont ainsi créé des personnages qui ont parfois choqué les lecteurs. Gustave Flaubert a dû affronter un procès pour *Madame Bovary*, roman accusé d'immoralité. Dans *Thérèse Raquin*, Émile Zola nous raconte quant à lui l'existence de l'héroïne du même nom, jeune femme complice de l'assassinat de son mari. Les réactions ont été particulièrement virulentes et certains critiques ont violemment attaqué cette œuvre et son auteur. Louis Ulbach, dans un article publié le 23 janvier 1868 dans *Le Figaro* écrit par exemple : « Quant à *Thérèse Raquin*, c'est le résidu de toutes les horreurs publiées précédemment. On y a égoutté tout le sang et toutes les infamies. » Il ajoute également : « Ce livre résume trop fidèlement toutes les putridités de la littérature contemporaine pour ne pas soulever un peu de colère. » Quelques jours plus tard, Zola répond à cet article en publiant une lettre ouverte dans *Le Figaro*. Il défend alors l'utilité de ses personnages pour le lecteur : « Vous avez parlé de charnier, de pus, de choléra, je vais parler à mon tour des réalités humaines, des enseignements terribles de la vie. »

▶ Procéder par étapes

Le sujet vous invite à confronter différentes thèses à travers un plan dialectique. Vous pouvez ainsi commencer par chercher à comprendre pourquoi certains lecteurs pourraient éventuellement regretter la présence de ces personnages repoussants dans un roman. Cependant, il serait intéressant de dépasser cette première réaction dans la suite de votre dissertation car ces personnages peuvent également toucher les lecteurs ou nourrir leur réflexion.

Veillez à proposer suffisamment d'exemples dans votre devoir. Vous pouvez bien évidemment tirer profit du corpus qui est particulièrement riche. Il vous faudra cependant évoquer des lectures plus « personnelles ». Avant de rédiger, listez toutes ces références au brouillon.

Écriture d'invention

Dans le texte de Marc Dugain (texte 4), le héros ne s'est pas encore vu car les miroirs ont été retirés de la salle où il est soigné. Un matin, il se voit dans le reflet d'une fenêtre. Imaginez la scène, ce qu'il découvre, les émotions qu'il ressent et les pensées qui l'assaillent au fur et à mesure d'une telle révélation. Votre texte, rédigé à la première personne, comportera au moins une quarantaine de lignes.

▶ Comprendre le sujet

Même si votre texte ne constituera pas la suite directe de celui de Marc Dugain, il doit se placer dans le prolongement de l'extrait du corpus. Vous devez ainsi, comme Marc Dugain, donner la parole au soldat blessé et en faire le narrateur de votre texte. C'est une véritable « révélation » qu'il vous faut raconter. Le personnage est en effet confronté, pour la première fois, à son reflet. Il faut donc imaginer le choc de cette rencontre.

Le sujet vous offre quelques pistes à suivre. Il indique par exemple le cadre spatio-temporel de votre récit. Vous devez raconter ce que vit cet homme « un matin », face au « reflet d'une fenêtre ». Pensez à décrire les lieux avant de vous attarder plus précisément sur le visage mutilé. Il vous faudra également, au sein de votre récit, accorder une large place aux « émotions » et aux « pensées » du personnage. Faites ressentir la détresse et les doutes de cet homme qui ne sait plus très bien qui il est.

▶ Mobiliser ses connaissances

Un **anachronisme** est une confusion importante dans un devoir d'invention. Il s'agit d'un détail qui va contre le cours du temps, d'un fait qui n'est pas cohérent par rapport à une époque donnée. Dans votre devoir, il faudra donc veiller à ce que tout ce que vous avancez soit bien en accord avec les dates de la Première Guerre mondiale. Évitez par exemple de faire référence aux nouvelles technologies ou à des événements historiques qui n'ont pas encore eu lieu...

Dans cet extrait de *La Chambre des officiers*, Marc Dugain utilise de nombreuses **comparaisons**. Il évoque par exemple cette mâchoire qui « a cédé comme une digue sous l'effet d'un raz de marée ». La comparaison permet de rapprocher deux éléments distincts grâce à un outil de comparaison. Il s'agit d'une analogie explicite. Ce procédé littéraire pourra se révéler utile pour décrire le visage de ce blessé. Les images traduiront alors le choc de cette « révélation ».

▶ Procéder par étapes

Ce sujet se présente comme un exercice de lecture, d'imagination et d'écriture.

Commencez par lire attentivement le texte de Marc Dugain afin de comprendre ce qui fait la spécificité de ce personnage. Analysez également le style de l'écrivain et la manière de s'exprimer du narrateur. Au brouillon, cherchez des idées riches et pertinentes. Il s'agit bien, pour reprendre un verbe présent dans le sujet, d'« imaginer » cette découverte. Attention cependant : votre imagination ne doit pas vous entraîner hors du cadre fixé par le sujet. Organisez ensuite ces idées. Votre texte devra suivre une progression logique. Vous pouvez commencer par une description des lieux et du visage, avant de mettre en lumière les émotions du personnage. Soignez enfin la qualité de votre expression. Vous pouvez également utiliser des procédés littéraires pour enrichir votre devoir.

Question

1 En apparence, les extraits de corpus pourraient paraître très différents. Balzac, auteur réaliste, se distingue ainsi de Victor Hugo, considéré comme le chef de file du romantisme. Les deux autres romanciers ont, quant à eux, écrit durant le xx[e] siècle. Albert Cohen nous propose en 1938 *Mangeclous* tandis que Marc Dugain, en 1998, nous invite à partir à la rencontre des victimes de la Première Guerre mondiale dans *La Chambre des officiers*. Cependant, chacun de ces auteurs nous propose ici la description d'un personnage. Mais, plus précisément, qu'est-ce qui permet de rapprocher ces différents portraits ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par noter que ces personnages paraissent singuliers voire monstrueux. Nous analyserons ensuite la place de ces derniers dans la société.

Chaque portrait se présente tout d'abord comme la description d'un personnage difforme. Différentes parties du corps sont ainsi évoquées et les adjectifs qualificatifs sont particulièrement péjoratifs. Dans le texte de Balzac, la « figure » du personnage est « repoussante ». Le narrateur évoque également des « verrues » et des « bras nerveux ». Le « nez » de Gwynplaine, dans le texte de Victor Hugo est « informe », ce qui pousse le narrateur à parler de « laideur ». Albert Cohen décrit pour sa part un « visage décharné et tourmenté » ainsi que des « pieds nus, tannés, fort sales, osseux, poilus et veineux ». Pour décrire les « gueules cassées », Marc Dugain a recours à des comparaisons, comme lorsqu'il écrit : « sa pommette gauche est enfoncée et la cavité de son œil est comme un nid d'oiseau pillé ». Victor Hugo décrit pour sa part des « yeux pareils à des jours de souffrance ». D'autres procédés stylistiques permettent de renforcer ces différences et de les amplifier. L'hyperbole est utilisée par Balzac, comme le prouve la présence de l'adverbe « tant ». Albert Cohen qualifie également les pieds de Mangeclous d'« immenses », tandis que la description de *L'Homme qui rit* est faite de contrastes forts. L'énumération traduit aussi l'ampleur de ces défauts. En somme, ces portraits nous présentent des personnages qui pourront être qualifiés par la société de monstrueux.

Ces difformités rendent en effet certains personnages marginaux. « La Grande Nanon » est notamment « rebutée de porte en porte ». Le personnage de Victor Hugo suscite la moquerie à cause de ce « visage qu'on ne pouvait regarder sans rire ». Les personnages de Marc Dugain sont également isolés : le narrateur nous rappelle ainsi qu'ils sont « au dernier étage ». Privés de regards et de reflets, les personnages sont à distance d'eux-mêmes. Placés ainsi au ban de la société, ils semblent même déshumanisés. De même, le personnage imaginé par Balzac n'est plus vraiment une femme mais « une créature femelle taillée en Hercule, plantée sur ses pieds comme un chêne de soixante ans sur ses racines ». Mangeclous se présente également comme un personnage marginal et excentrique, en raison d'une « particularité physiologique » mais aussi de son caractère. Pour autant, l'amusement que peut susciter le personnage semble plus léger et moins grave que le rire qui touche Gwynplaine ou le dégoût qu'inspirent « la Grande Nanon » ou les mutilés de la Grande Guerre. Ses multiples surnoms en font aussi un être hors norme, presque légendaire. La place de ces personnages dans la société permet donc de lier ces portraits, même si le personnage d'Albert Cohen semble ici se différencier tant il met lui-même en scène sa différence.

Ce corpus possède en somme une réelle unité. Le rapprochement de ces portraits physiques permet

de confronter différents personnages victimes de difformités et bien souvent marginalisés en raison de ces différences.

2 Dans *Eugénie Grandet*, *L'Homme qui rit*, *Mangeclous* et *La Chambre des officiers*, Balzac, Victor Hugo, Albert Cohen et Marc Dugain représentent tous des personnages difformes. Mais dans quel but ? Nous pouvons ainsi nous demander quels effets ces personnages cherchent à produire sur le lecteur. Certes, ces difformités peuvent occasionner une forme de dégoût, comme nous le remarquerons dans une première partie. Seulement, les romanciers peuvent aussi créer des liens forts entre ces personnages et les lecteurs.

Ces descriptions sont susceptibles tout d'abord d'entraîner une certaine distance entre les personnages et les lecteurs. Dans le texte de Balzac, la description peut susciter une forme de dégoût, d'autant que l'énumération renforce l'ampleur de ces défauts. Balzac évoque ainsi des « verrues », un « teint de brique » ou encore des « bras nerveux ». Le personnage décrit par Hugo peut également perturber le lecteur en raison de son étrange visage ou du décalage entre sa « laideur » et le « rire » qui lui est attaché. Victor Hugo, qui affirme dans la préface de *Cromwell* que « que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime », crée ici un personnage étrange, à la fois moqué et fascinant. Albert Cohen évoque quant à lui des orteils « effrayamment écartés » et offerts à la vue de tous. Dans le dernier texte du corpus, le choix d'un narrateur interne se révèle intéressant. Nous sommes ainsi à la place du personnage, si bien que nous partageons sa « curiosité » mais aussi son « appréhension ». Sans aller toujours jusqu'à l'horreur, ces portraits marquent l'imagination des lecteurs. Ainsi, la présence de ce creux, dans le crâne de Mangeclous, « profonde rigole médiane » permettant même de ranger différents objets, ne peut que rester dans les mémoires ! Par les excès de son personnage et par la richesse de son style, Albert Cohen ne semble pas véritablement rechercher une forme d'identification.

Pour autant, il ne faut pas considérer ces portraits comme de simples moqueries ou comme des satires. Certes, le texte de Balzac n'est pas exempt d'ironie. Mais le romancier cherche également à toucher le lecteur, comme lorsqu'il décrit, à deux reprises, son personnage comme « une pauvre fille ». Les larmes peuvent aussi émouvoir : le portrait physique du personnage nous ouvre alors les portes de son intériorité. Les romanciers peuvent donc utiliser le registre pathétique afin de renforcer la compassion du lecteur. Balzac dénonce également l'attitude de ceux qui entourent « la Grande Nanon », et même de cet homme qui l'accueille mais qui « l'exploit[e] féodalement »... De même, Victor Hugo et Marc Dugain s'interrogent sur les causes de cette laideur et pointent la responsabilité des autres hommes. Les personnages se présentent donc également comme des victimes et il s'agit aussi, pour le romancier, de faire réfléchir le lecteur. Le texte d'Albert Cohen se distingue à nouveau des autres extraits par sa tonalité comique. Le caractère excentrique du personnage amuse et peut même faire naître une forme de complicité entre le personnage et le lecteur.

Le plus souvent, ces portraits permettent par conséquent de dépasser une première réaction de rejet ou de dégoût. Les auteurs cherchent même parfois à toucher le lecteur et à le faire réfléchir.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

En 1968, Albert Cohen a marqué les esprits avec *Belle du Seigneur*, magistral roman qui raconte l'histoire d'amour unissant Ariane et Solal. Mais les racines de cette œuvre plongent dans *Solal*, roman publié en 1930 ainsi que dans *Mangeclous*, que les lecteurs ont pu découvrir dès 1938. *Mangeclous* raconte les aventures de quelques cousins juifs. Ces personnages, surnommés « les Valeureux », vivent sur l'île de Céphalonie, en Grèce. Parmi eux, Pinhas Solal, qui possède de nombreux surnoms dont celui de Mangeclous, ne peut qu'attirer l'attention du lecteur. Le portrait qu'en fait le narrateur dans cet extrait intrigue : Mangeclous, qui pourrait sembler repoussant, se révèle particulièrement étonnant. Nous chercherons donc à comprendre comment Albert Cohen transforme Mangeclous en un personnage fascinant pour le lecteur. Dans une première partie, nous étudierions la complexité de ce personnage à la fois comique et repoussant. Dans un second temps, nous montrerons que nous sommes confrontés à un personnage hors norme.

I. Un personnage complexe

1. À la fois repoussant...

Une certaine distance pourrait tout d'abord s'établir entre Mangeclous et le lecteur. En effet, la description que le narrateur fait du personnage n'est guère valorisante. Non seulement le portrait physique accorde une place importante aux pieds, mais le narrateur donne à ces « extrémités » une allure repoussante. Nous découvrons ainsi une description détaillée de ces « immenses pieds nus, tannés, fort sales, osseux, poilus et veineux, et dont les orteils étaient effrayamment écartés ». L'adverbe « effrayamment » place même le personnage à la frontière entre l'étrange et le monstrueux. Albert Cohen renforce cette impression en qualifiant, à la fin du texte, le sourire de « sardonique ». Dès ses origines, le terme « sardonique » évoque un rire malfaisant et inquiétant. En outre, l'adjectif « fourchu » utilisé pour décrire la barbe n'est pas anodin. Il peut rappeler les pieds fourchus de certains animaux, comme le bouc, mais il est aussi souvent employé pour évoquer le diable. L'expression « avoir le pied fourchu » signifie par ailleurs être dangereux ou malfaisant... Certes, Albert Cohen reste ici subtil, mais ces sous-entendus peuvent être perçus par le lecteur. L'auteur insiste également sur la maladie qui touche ce personnage ayant un « visage décharné et tourmenté ». De plus, les défauts de Mangeclous ne sont pas uniquement physiques, ils tiennent aussi à son caractère. Ce dernier semble ainsi cupide, vantard ou menteur. Le narrateur évoque notamment « ses discours peu véridiques ».

2. ... et comique

Cependant, ces nombreux défauts font aussi sourire le lecteur. L'évocation des pieds, qui renvoie au bas corporel, nous entraîne également dans l'univers de la farce. Son « appétit célèbre dans tout l'Orient » peut amuser, d'autant que le personnage a une allure étonnante, lui qui promène

« une voiturette » contenant « des boissons glacées et des victuailles à lui seul destinées ». Le surnom « Capitaine des Vents » semble en outre particulièrement grotesque car il est lié à une « particularité physique » peu reluisante, dont le personnage est pourtant très fier... Albert Cohen, par ces nombreuses exagérations, utilise ici les ressources du comique de caractère. Les décalages peuvent également amuser le lecteur et le narrateur ne manque pas d'attirer son attention sur certains détails intrigants. Il évoque par exemple avec ironie le surnom « Parole d'Honneur », cette « expression dont il émaillait ses discours peu véridiques ». Mangeclous évoque en outre ses pieds « fort sales » comme des « extrémités [...] de grande délicatesse ». Les vêtements du personnage semblent également en décalage avec son discours. Son haut-de-forme tranche avec ses pieds nus tandis que sa « redingote crasseuse » est associée à « sa profession de faux avocat ». En somme, nous assistons bien à une forme de retournement. Les défauts du personnage sont tels qu'ils en deviennent comiques.

C'est bien cette complexité qui donne à ce personnage tout son intérêt. Seulement, Albert Cohen va encore plus loin en accordant à Mangeclous des caractéristiques extraordinaires, qui en font un être hors norme.

II. Un personnage hors norme

1. Un personnage fait d'excès et de contrastes

Les excès du personnage ne sont pas seulement comiques, ils en font également un être exceptionnel. Ainsi, les remarques sur la santé de Mangeclous sont particulièrement étonnantes. Ce dernier est tout à la fois décrit comme un personnage maladif et en pleine santé. D'une part, c'est un « maigre et long phtisique », ayant un « visage décharné et tourmenté », qui est même « tuberculeux depuis un quart de siècle ». D'autre part, comme l'illustre l'utilisation de la conjonction de coordination « mais », Mangeclous se révèle « fort gaillard », fait preuve d'un grand appétit et d'une indéniable vigueur. En outre, le narrateur multiplie les hyperboles pour donner à ce personnage une dimension extraordinaire. Il a notamment plusieurs fois recours à l'adverbe « fort ». Il exagère aussi la toux du personnage, une toux « si vibrante qu'elle avait fait tomber un soir le lampadaire de la synagogue » ! L'amour que Mangeclous porte à l'argent est également « immodéré » et son appétit est « inexorable ». La description du crâne peut elle aussi surprendre le lecteur puisque le personnage peut même ranger « divers objets tels que cigarettes ou crayons » dans cette « dépression » ! L'analogie avec la « selle » est pour le moins étonnante. Albert Cohen n'est donc absolument pas guidé par une quelconque exigence réaliste. Au contraire, son style ne fait que renforcer les excès de son personnage.

2. Une existence qui se transforme en légende

« Mangeclous », « Capitaine des Vents », « Parole d'honneur » : comme les plus grands héros, Pinhas Solal se voit gratifier de multiples surnoms. Certes, ces surnoms sont ici davantage grotesques, mais ils illustrent tout de même l'aura du personnage d'Albert Cohen. « On l'appelait » indique une forme de renommée. En outre, l'anecdote ramenant à l'enfance du personnage tient lieu d'aventure extraordinaire, même si elle semble peu vraisemblable. Comme Hercule triom-

phant des serpents envoyés dans son berceau, le jeune héros résiste à l'épreuve des clous... Le verbe « dévorer » renforce le caractère mythique de l'anecdote. Mangeclous se présente ainsi comme un antihéros évoqué de manière héroïque. Mais c'est également le personnage lui-même qui célèbre sa propre légende. C'est lui qui évoque cette anecdote et le narrateur ne manque pas de rappeler que « l'éloquence » de Mangeclous est à la hauteur de son appétit et de sa cupidité, ce qui n'est pas rien ! La proposition incise « prétendait-il » jette certes le doute sur ces propos, mais elle nous montre que Mangeclous renforce l'éclat de ses aventures. À la fois comédien et metteur en scène, le personnage participe donc pleinement à cette dimension mythique et légendaire.

Conclusion

Dans cet extrait, Albert Cohen démontre donc tout son talent. Par la force de son style, il parvient à métamorphoser son personnage. Mangeclous apparaît comme un être insaisissable, à la fois repoussant et sympathique, fragile et gaillard, amusant et fascinant... L'auteur prouve en outre qu'il manie parfaitement le registre comique. Seulement, la légèreté peut aussi, dans le reste de ce roman, s'accompagner d'une forme de gravité. Albert Cohen ne cherche pas seulement à intriguer le lecteur grâce à la bouffonnerie et à l'outrance de son personnage. Avant même le début de la Seconde Guerre mondiale, il évoque également la montée au pouvoir d'Hitler et les menaces qui planent, déjà, sur le peuple juif et sur les personnages comme Mangeclous.

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

Étymologiquement, le « héros » est un « demi-dieu », un être possédant des qualités qui le distinguent des autres hommes. Quelques héros de roman correspondent encore à ces caractéristiques : ils peuvent alors faire figure de modèles pour les lecteurs. Seulement, d'autres personnages semblent beaucoup plus ambigus. Certains pourront même se révéler repoussants ou monstrueux. Mais la présence de tels personnages nuit-elle ou contribue-t-elle à l'intérêt que l'on porte à la lecture d'un roman ? Cette question interroge les rapports souvent complexes qui unissent le lecteur aux personnages d'un roman. Pouvons-nous être intéressés par ces personnages qui ont, *a priori*, tout pour nous déplaire ? Pour mieux comprendre l'intérêt de ces personnages, nous commencerons par montrer qu'ils peuvent être particulièrement variés. Seulement, comme nous le noterons dans un deuxième temps, tous ces êtres repoussants sont susceptibles de se révéler dérangeants pour certains lecteurs. Il importe néanmoins de dépasser cette réaction car ces personnages ont beaucoup à nous apprendre, comme nous le verrons pour finir.

I. Des personnages particulièrement variés

1. Des personnages physiquement repoussants

Les textes du corpus montrent tout d'abord que la difformité peut être physique et prendre de nombreuses formes. Le romancier, à l'occasion d'une description, s'attardera alors sur différentes parties du corps. Dans *Eugénie Grandet*, Balzac décrit par exemple « la Grande Nanon », qui marque les esprits avec sa figure « repoussante », ses « verrues » et son « teint de brique ». Dans *L'Homme qui rit*, la description de Gwynplaine se révèle à la fois grotesque, effrayante et fascinante. Albert Cohen s'attache également, avec la grandiloquence qui caractérise son style, à amplifier le caractère repoussant de son personnage en décrivant minutieusement ses pieds. La laideur des personnages marque donc l'esprit du lecteur. Certains peuvent même être qualifiés de monstres tant ils se révèlent répugnants, comme la créature du célèbre Frankenstein. Ces individus semblent alors, en apparence, n'avoir plus rien d'humain. Dès les récits d'Homère, nous sommes confrontés à des créatures au physique effrayant comme Scylla. Plus récemment, les romans de fantasy s'inscrivent dans cette lignée, comme les ouvrages composant *Le Seigneur des anneaux* de Tolkien. Ces figures nourrissent alors l'imagination des lecteurs.

2. Des personnages moralement repoussants

Mais les personnages peuvent aussi se révéler repoussants sur le plan moral. Ils brillent alors moins par leurs qualités que par leurs défauts. Dans *Mangeclous*, le personnage est ainsi cupide ou menteur. Le roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses*, écrit par Laclos, nous offre également des héros manipulateurs comme la marquise de Merteuil qui n'hésite pas à jouer avec la réputation, les sentiments ou la vie des autres personnages. Dans *Monsieur le Commandant*, roman publié en 2011, Romain Slocombe imagine une longue lettre rédigée par un écrivain qui est aussi collaborateur. Cet homme va être amené à écrire des textes particulièrement violents pour attaquer le peuple juif. Il ira même jusqu'à dénoncer sa propre belle-fille. En outre, les meurtriers ne manquent pas dans l'histoire de la littérature. Dans *Thérèse Raquin* de Zola, Thérèse participe, avec son amant, à l'assassinat de son mari. Dans *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, le chevalier Des Grieux, emporté par le tourbillon de la passion amoureuse, se met à mentir ou à tricher au jeu et il en vient même à tuer froidement un homme en s'évadant de prison. En somme, la littérature ne manque pas de personnages qui se distinguent par leurs défauts et par leur manque de vertu.

La monstruosité peut donc être physique ou morale. Chaque individu se révèle sur ce plan unique, ce qui pourra intéresser le lecteur curieux de découvrir des êtres singuliers. Chaque récit nous propose ainsi des rencontres et des situations différentes. Seulement, ces personnages pourront parfois se révéler dérangeants.

II. Des personnages dérangeants

1. Entre dégoût...

Ces personnages rebuteront tout d'abord certains lecteurs. Une certaine distance peut alors s'installer, d'autant que les auteurs n'hésitent pas, bien souvent, à amplifier les défauts de leurs per-

sonnages. Le portrait de Quasimodo, dans *Notre-Dame de Paris*, indique par exemple une laideur qui n'a rien de banale. Le narrateur décrit ainsi une « bouche en fer à cheval », un « petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles », un « œil droit [disparaissant] entièrement sous une énorme verrue », et des « dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse ». Le romancier pourra donc, selon les textes et les contextes, choisir d'exagérer ces difformités au point d'éloigner le personnage du lecteur. Pour souligner et grossir ces traits, il aura par exemple recours aux hyperboles ou aux analogies. Il est alors difficile d'imaginer une quelconque identification. Nous sommes également loin des modèles hérités de l'épopée ou des romans de chevalerie. Les personnages ne suscitent plus l'admiration. Ils ne sont plus des modèles mais des antihéros.

2. ... et condamnation morale

Lorsque le personnage est moralement repoussant, la distance semble encore plus grande, et ce dernier pourra même être critiqué ou condamné. Le jugement de Montesquieu à l'égard des personnages de l'abbé Prévost est par exemple sévère puisqu'il considère le chevalier Des Grieux comme un « fripon » et Manon Lescaut comme une « catin ». De même, certains lecteurs ont été choqués par les héros naturalistes. C'est le cas de Louis Ulbach qui s'en prend violemment à *Thérèse Raquin* dans un texte publié dans *Le Figaro*, allant jusqu'à parler des « putridités de la littérature contemporaine ». Seulement, le personnage créé par Zola conserve une certaine forme d'humanité, d'autant que l'auteur, fidèle à ses principes naturalistes, en fait aussi la victime de son hérédité et de son milieu. Le malaise ressenti par le lecteur pourra être encore plus fort lorsque le romancier l'emportera au plus près des pensées d'un véritable criminel. Le point de vue choisi par l'auteur peut renforcer ce trouble. Toute l'horreur de *Monsieur le Commandant*, de Romain Slocombe, vient aussi du fait que c'est le personnage, écrivain et collaborateur, qui raconte sa propre histoire à travers une longue lettre. Dans *Les Bienveillantes*, roman qui a reçu en 2006 le prix Goncourt, Jonathan Littell imagine quant à lui les mémoires d'un officier SS qui a directement participé aux massacres des nazis. Le lecteur est alors plongé dans l'horreur et la lecture du roman pourra s'avérer difficile.

La présence de ces personnages repoussants pourra donc, chez certains lecteurs, occasionner une forme de distance ou de malaise. Pour autant, il est bien souvent nécessaire de dépasser cette première réaction. Ces personnages ont en effet beaucoup à nous apprendre.

III. Des personnages riches

1. Toucher le lecteur

Ces difformités peuvent tout d'abord émouvoir le lecteur. Les romanciers savent en effet utiliser toutes les ressources du registre pathétique pour nous faire partager une partie de la souffrance du personnage. Dans *Eugénie Grandet*, Balzac évoque ainsi une « pauvre fille » versant des larmes. Le personnage de Gwynplaine peut de même émouvoir le lecteur par sa souffrance, mais aussi grâce ses qualités. Paradoxalement, la déshumanisation dont est victime le héros pourra le rendre, aux yeux du lecteur, encore plus humain... Le point de vue interne se révèle en outre précieux

pour pousser le lecteur à compatir. Dans *La Chambre des officiers*, Marc Dugain confie même la narration à une victime de la Première Guerre mondiale. Le narrateur est une « gueule cassée » qui tremble de voir son visage défiguré et qui découvre, avec un mélange de « curiosité » et d'« appréhension », celui des autres blessés. Le lecteur est d'autant plus touché par cette condition que le personnage n'est pas responsable de son état. Il est victime de la violence des combats. En somme, les romanciers cherchent aussi à briser la distance qui sépare le personnage du lecteur afin de mieux toucher ce dernier. Loin d'être des monstres dont nous observons froidement l'existence, les personnages repoussants redeviennent des êtres humains. Certes, ils restent des « êtres de papier » mais, le temps de la lecture, leur souffrance, leur honte ou leur gêne deviennent aussi les nôtres.

2. Faire réfléchir le lecteur

Mais les auteurs ne cherchent pas seulement à nous émouvoir. Ces personnages nous poussent tout d'abord à réfléchir à la question de l'altérité et de la tolérance : les réactions de la société vis-à-vis de ces êtres difformes ne sont que rarement positives et elles peuvent, elles aussi, être considérées comme monstrueuses... Ces personnages permettent également de mettre en lumière la complexité de la nature humaine. Comme Gwynplaine, chaque homme est ainsi « grotesque » et « sublime », pour reprendre des termes chers à Victor Hugo. Loin des héros idéalisés et stéréotypés, les personnages romanesques sont donc des êtres humains avec leurs défauts physiques et moraux. En outre, les romanciers critiquent parfois les responsables de cette souffrance. Victor Hugo nous rappelle ainsi que derrière l'étrange rire de Gwynplaine se cache la main de l'homme. Les « gueules cassées » que l'on trouve notamment dans le roman de Marc Dugain sont elles aussi les victimes d'un conflit qui les dépasse. De plus, les menteurs, les manipulateurs ou les meurtriers qui peuplent de nombreux romans sont autant de prétextes à une réflexion sur le mal et sur l'homme. Or, comme le rappelle notamment Émile Zola, ce n'est pas en occultant cette part sombre que ce dernier peut espérer devenir meilleur : c'est en l'examinant et en l'affrontant. Il ne faut donc pas sombrer dans une vision moralisatrice qui viserait à mettre au ban de la littérature les « méchants » que nous croisons dans les romans. Non seulement ces personnages sont utiles au récit, qu'ils dynamisent et enrichissent grâce à leurs méfaits, mais ils mettent aussi en lumière la part d'ombre qui sommeille en chaque individu. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si bon nombre de ces personnages, comme Milady dans *Les Trois Mousquetaires* ou Vautrin dans *La Comédie humaine*, ont marqué des générations de lecteurs.

Conclusion

Par conséquent, loin de nuire au récit, ces personnages repoussants s'avèrent précieux. Certes, ils pourront parfois troubler le lecteur. Il est cependant important de dépasser cette première réaction. Il faut tendre l'oreille et écouter ce que ces personnages ont à nous dire sur l'homme et ses défauts. Le roman nous tend alors un miroir que nous ne devons pas ignorer. À l'image des plus grandes tragédies, il nous bouscule, nous bouleverse et nous fait réfléchir.

Travaux d’écriture : écriture d’invention

Une semaine passe, comme un mourant qui se traîne sur le sol, longuement, péniblement. Malgré mes efforts, je ne cesse de songer aux blessés qui m’entourent. Je ferme les yeux pour ne plus dévisager ces visages ravagés. Je revois pourtant ces profils écrasés, ces corps décomposés. Je creuse des trous dans ma mémoire pour filer loin de cette salle pleine de vivants déjà morts. Je tente de fuir leurs plaintes et leurs cris, en vain, comme un marin aveugle naviguant entre des écueils.

Un matin, je me lève pour aller chercher un de ces livres qui remplissent le vide de mes journées. Soudain, alors que je marche doucement, je suis fauché, comme si une balle m’avait atteint sournoisement, sans un bruit. Une image est passée dans mon champ de vision et mon cerveau a enregistré ce portrait avant que je ne puisse détourner le regard. À mes côtés se tient un homme, dans le reflet de la fenêtre. Je pourrais continuer à avancer pour m’éloigner de ce tableau hideux, mais une force étrange me pousse à regarder l’horreur droit dans les yeux. Je rassemble mes forces pour faire un pas et c’est ma figure défigurée que je contemple, comme malgré moi.

Non ! Je ne suis pas cette créature informe qui se tient devant moi ! Ce visage, pareil à une bougie qui aurait fondu, ne peut pas être le mien ! Alors que, jusqu’à présent, j’ai soigneusement gardé mes mains à distance de mon corps, je touche mes joues, et mes doigts s’enfoncent, se perdent dans ces contours sinueux, s’égarent dans ces méandres.

J’approche encore, même si, au fond, je voudrais briser cette vitre pour que cette image se désagrège, qu’elle éclate en mille morceaux. Entre ma bouche et mon nez, il y a un creux, un trou, un cratère. Mes yeux sortent de mes paupières, comme si un géant pressait le reste de mon corps pour qu’ils jaillissent. L’une de mes oreilles a en grande partie disparu. Elle gît peut-être toujours sur le champ de bataille, oubliée dans la boue ou la poussière. Est-ce encore de la laideur ? Il faudrait inventer de nouveaux mots pour décrire ce que je fixe, horrifié. Même le langage rend les armes face à cette créature.

Alors le sol disparaît, mon corps et mon esprit basculent en arrière. Je m’effondre sous les poids des souvenirs. Je repense à celui que les femmes contemplaient, dans la rue ou dans un lit. Je repense à celui qui marchait d’un pas léger, confiant et serein. Je repense à cet homme que j’étais et qui a disparu, emporté par un obus. Je comprends que, dorénavant, il me faudra vivre dans la peau meurtrie d’un étranger.

Je réalise aussi que cette chambre n’a pas seulement été créée pour nous soigner. On nous a enterrés dans cet étage, le dernier, celui qu’on doit visiter le cœur au bord des lèvres, les yeux humides et la main tremblante.

Un jour, pourtant, il faudra bien quitter ces murs qui nous protègent et nous enferment. Il faudra affronter les glaces qu’on ne pourra pas éternellement nous cacher. Je devrai voir mon visage dans les regards affolés des enfants, dans les mines gênées des passants et dans les moues dégoûtées des femmes. La société ne m’ouvrira pas ses bras. On me plaindra, sans doute, mais on me demandera de vivre tapi dans un coin, bien caché dans l’ombre de l’oubli.

Oui, je resterai seul. Il n’y aura que ma honte et mes regrets pour bien vouloir me tenir compagnie. Car qui accepterait de recoller les morceaux de mon visage et de mon âme ?

Sujet 3

Inde, avril 2014, séries technologiques

Objet d'étude : Le personnage de roman, du XVIIe siècle à nos jours
Corpus : Claude Michelet, Marguerite Duras, Kateb Yacine, Georges Duhamel

Texte 1

L'histoire se passe en 1902, dans le village de Saint-Libéral, en Corrèze. Le jeune Pierre-Édouard Vialhe, fils d'agriculteurs, vient de passer les épreuves du certificat d'études primaires. (On passait cet examen à la fin de la scolarité à l'école primaire.)

Une heure et demie plus tard, lorsque furent publiés les résultats, c'est d'un pas tremblant et la gorge sèche que Pierre-Édouard s'approcha du tableau d'affichage. Mais il ne savait pas où chercher son nom et c'est le maître qui lui annonça qu'il était reçu premier de la commune et troisième du canton. C'était plus qu'un succès, un triomphe !

Avec lui, mais de justesse, était reçu Edmond Vergne. Quant aux autres, c'était la débâcle...

Dès leur retour au bourg, le maître voulut absolument accompagner son élève jusque chez lui et, en les voyant passer, on ne savait qui, de l'instituteur ou de l'élève, était le plus fier, le plus heureux.

Le grand-père Édouard était seul, assis devant la maison ; depuis l'orage, ses rhumatismes le torturaient. Tout le reste de la famille moissonnait le froment dans la pièce [1] des Malides, là-haut sur le plateau.

— Eh bien, voilà ! dit M. Lanzac, Pierre-Édouard est reçu, et bien reçu. Je suis très fier de lui.

Le vieil homme les regarda, puis eut ce geste qui stupéfia son petit-fils car il savait à quel point l'aïeul avait du mal à se tenir debout : il se leva. Il souriait de toutes ses rides et Pierre-Édouard n'en crut pas ses yeux lorsqu'il constata que les paupières du vieillard se frangeaient de larmes. Et son étonnement s'accrut encore lorsqu'il parla, non en patois, qui était pourtant sa langue habituelle, mais en français, ce français dont il n'usait qu'en des circonstances exceptionnelles.

— Non, non, assura-t-il, je ne suis pas gâteux, c'est rien...

Il avala sa salive, ébaucha un sourire :

— Tu comprends, tu es le premier de tous les Vialhe, le premier qui a un diplôme... Moi, je ne sais pas écrire, et à peine lire. Et toi, toi, tu as un diplôme, un vrai diplôme de l'État ! Attends-moi...

Il entra en claudiquant dans la maison et ils l'entendirent fourrager dans sa chambre. Il revint, portant trois verres à bout de doigts et une bouteille de ratafia [2] sous le bras. Il posa le tout sur le banc, s'assit, plongea la main dans son gousset [3] et en sortit un napoléon de vingt francs.

1. *La pièce* : le champ.
2. *Ratafia* : liqueur alcoolisée.
3. *Gousset* : poche du gilet.

Lorsqu'il tendit la pièce à son petit-fils, celui-ci fit non de la tête. Il ne pouvait accepter un cadeau d'une telle importance.
— Si, prends-la, ça me fait tellement plaisir. Elle est pour toi ; tu la mérites. Allez, prends-la.
Pierre-Édouard avança la main vers la paume calleuse et couturée de rides noirâtres où brillait le napoléon. Quand il toucha la peau, sèche et dure comme du vieux cuir, Édouard Vialhe ferma le poing et serra longuement celui de son petit-fils.
— Le premier de tous les Vialhe... Tu es un homme, maintenant. On va boire à ta santé et à celle de ton maître, et il dînera chez nous ce soir. On a eu assez de misères ces derniers jours, il faut se fabriquer un peu de bonheur.

Claude Michelet, *Des grives aux loups*, 1980.

Texte 2

La narratrice relate ses souvenirs d'enfance, en Indochine. Seule fille d'une famille de colons français, elle évoque, ici, les projets de sa mère, concernant les études de ses enfants.

Je suis dans une pension d'État à Saigon, Je dors et je mange là, dans cette pension, mais je vais en classe au-dehors, au lycée français. Ma mère, institutrice, veut le secondaire pour sa petite fille. Pour toi c'est le secondaire qu'il faudra. Ce qui était suffisant pour elle ne l'est plus pour la petite. Le secondaire et puis une bonne agrégation de mathématiques. J'ai toujours entendu cette rengaine depuis mes premières années d'école. Je n'ai jamais imaginé que je pourrais échapper à l'agrégation de mathématiques, j'étais heureuse de la faire espérer. J'ai toujours vu ma mère faire chaque jour l'avenir de ses enfants et le sien. Un jour, elle n'a plus été à même d'en faire de grandioses pour ses fils, alors elle en a fait d'autres, des avenirs de bouts de ficelle, mais de la sorte, eux aussi, ils remplissaient leur fonction, ils bouchaient le temps devant soi. Je me souviens des cours de comptabilité pour mon petit frère. De l'école Universelle [4], tous les ans, à tous les niveaux. Il faut rattraper, disait ma mère. Ça durait trois jours, jamais quatre. Jamais. On jetait l'école Universelle quand on changeait de poste. On recommençait dans le nouveau. Ma mère a tenu dix ans. Rien n'y a fait. Le petit frère est devenu un petit comptable à Saigon. L'école Violet [5] n'existant pas à la colonie, nous lui devons le départ de mon frère aîné pour la France. Pendant quelques années il est resté en France pour faire l'école Violet. Il ne l'a pas faite. Ma mère ne devait pas être dupe. Mais elle n'avait pas le choix, il fallait séparer ce fils des deux autres enfants. Pendant quelques années il n'a plus fait partie de la famille...

Marguerite Duras, *L'Amant*, 1984.

---

4. *École Universelle* : école privée française par correspondance préparant aux concours du supérieur.
5. *École Violet* : école d'ingénieurs à Paris.

Texte 3

Le père du narrateur, petit garçon brillant, décide de l'envoyer à l'école française, alors qu'il suivait jusque là ses études à l'école coranique, comme la plupart des petits algériens depuis la récente indépendance de l'Algérie, proclamée en 1962. La mère est contrariée par cette décision mais ne le dit pas.

Après de laborieux et peu brillants débuts, je prenais goût rapidement à la langue étrangère, et puis, fort amoureux d'une sémillante [6] institutrice, j'allais jusqu'à rêver de résoudre, pour elle, à son insu, tous les problèmes proposés dans mon volume d'arithmétique !

Ma mère était trop fine pour ne pas s'émouvoir de l'infidélité qui lui fut ainsi faite. Et je la vois encore, toute froissée, m'arrachant à mes livres — tu vas tomber malade ! — puis un soir, d'une voix candide, non sans tristesse, me disant : « Puisque je ne dois plus te distraire de ton autre monde, apprends-moi donc la langue française... » Ainsi se refermera le piège des Temps Modernes sur mes frêles racines, et j'enrage à présent de ma stupide fierté, le jour où, un journal français à la main, ma mère s'installa devant ma table de travail, lointaine comme jamais, pâle et silencieuse, comme si la petite main du cruel écolier lui faisait un devoir, puisqu'il était son fils, de s'imposer pour lui la camisole du silence, et même de le suivre au bout de son effort et de sa solitude — dans la gueule du loup.

Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs [7] d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables [8] — et pourtant aliénés !

Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, 1966.

Texte 4

Joseph, le frère du narrateur, vient d'annoncer à ses parents qu'il ne veut pas poursuivre ses études.

Papa grondait.

« Si ce n'est pas de la paresse pure et simple, donne tes raisons. »

Joseph ne refusait pas de s'expliquer :

« Des raisons, j'en ai beaucoup. D'abord, je ne suis pas fait pour les études. Oh ! Je ne suis pas plus bête qu'un autre, mais toutes ces histoires ne me disent rien du tout. Ce n'est pas mon genre. Et je suis même sûr que les trois quarts de ce qu'on apprend, c'est parfaitement inutile, au moins pour ce que je veux faire. Et puis, il faut toujours acheter des livres et des

---

6. *Sémillante* : joyeuse, vive.

7. *Réprobateurs* : accusateurs.

8. *Inaliénables* : qu'on ne peut retirer, enlever.

fournitures, même dans cette école où j'étais. Nous n'avons pas les moyens d'acheter tant de choses.

— C'est une mauvaise raison, dit le père avec amertume. Si tu avais vraiment la moindre envie de t'instruire, tu les volerais plutôt, les livres...

— Ram, s'écria Maman, ne lui donne pas, même en riant, un conseil de cette espèce.

— Il sait bien ce que ça veut dire. Des livres ! Des livres ! On les ferait sortir de terre, quand on en a vraiment besoin. »

Mon père tirait sur sa moustache. Il avait l'air profondément déçu. Alors qu'il se préparait à donner, lui-même, pour l'ascension de la tribu, le plus grand effort de sa vie, voilà que, déjà, l'équipe de relève manifestait des signes de fatigue. Il dit enfin :

« Que veux-tu faire ? »

Joseph tenta de se justifier.

« Si je poursuis mes études, je resterai bien huit ou dix ans sans gagner d'argent. Tandis que si je commence tout de suite, dans le commerce... »

Georges Duhamel, *Le Notaire du Havre*, 1933.

I. Questions

Après avoir lu attentivement le corpus, vous répondrez aux deux questions suivantes de manière organisée et synthétique en vous appuyant sur les quatre textes.

1 Parents et enfants ont-ils les mêmes attentes vis-à-vis de l'école ?

2 Quels éléments dans les textes montrent qu'il s'agit d'un moment important dans la vie du personnage ?

▶ Comprendre les questions

Malgré des lieux et des personnages bien différents, tous ces textes évoquent des expériences liées à l'école, qu'elles soient positives ou négatives.

La première question vous invite à réfléchir aux différentes significations du terme « attentes ». Ces attentes peuvent en effet être de différente nature et elles varieront selon l'âge des personnages. À la lecture du corpus, de nombreux décalages semblent même apparaître.

La seconde question vous propose d'expliquer pourquoi ces expériences sont des instants marquants et inoubliables. Cherchez par exemple ce qui indique, dans ces textes, que l'existence des personnages a été bouleversée par ces situations.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le **narrateur** est celui qui narre, c'est-à-dire celui qui raconte l'histoire.

Pour répondre à la première question et pour mieux comprendre les attentes des différents personnages, il est important de bien identifier le narrateur et le point de vue choisi. L'histoire est-elle racontée par un des enfants ou par un des parents ? Le narrateur est-il externe ? Le choix du romancier pourra influencer la perception du lecteur.

Dans ce corpus, le narrateur est le plus souvent interne. Il fait alors partie des personnages de l'histoire. Il peut même être le protagoniste du récit, comme dans *L'Amant* et *Le Polygone étoilé.* Dans l'extrait du roman de Georges Duhamel, le narrateur reste discret, mais il fait figure de témoin privilégié. C'est notamment l'utilisation du terme « papa », dès la première ligne, qui indique qu'il fait bien partie de cette famille. À l'inverse, dans le premier texte du corpus, le narrateur est externe et tout le récit est écrit à la troisième personne.
Le **superlatif** permet de mettre un terme en valeur en marquant le plus haut ou le plus bas degré. Il se distingue du comparatif qui se contente de mettre en rapport différents éléments. Dans le dernier texte du corpus, le narrateur évoque par exemple, à propos du père, « le plus grand effort de sa vie ». De même, dans l'extrait des *Grives aux loups*, nous ignorons « qui, de l'instituteur ou de l'élève, était le plus fier, le plus heureux ». Ces tournures, qui peuvent être qualifiées d'hyperboliques, permettent d'analyser le caractère marquant des instants racontés.

▶ Procéder par étapes

Pour bien répondre à chaque question, vous devez trouver un plan permettant de comparer efficacement ces quatre textes. Vous ne pouvez donc pas les séparer en consacrant, dans chaque réponse, un paragraphe à chaque texte.
Pour organiser la réponse à la première question, il peut sembler tentant de se contenter de distinguer les attentes des enfants et des parents. Mais vous pouvez également proposer un plan plus subtil, qui vous permettra d'examiner différentes « attentes ». Demandez-vous par exemple ce que l'école peut apporter sur le plan personnel et sur le plan social selon les différents personnages.
Pour organiser la seconde réponse, vous pouvez commencer par analyser les émotions liées à ces instants bien particuliers, avant de chercher à comprendre pourquoi ces moments ont durablement modifié la « vie » des personnages.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des trois sujets suivants.

Commentaire de texte

Vous ferez le commentaire du texte de Kateb Yacine (texte 3). Vous pourrez vous intéresser plus particulièrement :

- **à ce qui sépare la mère et le fils au moment du récit ;**
- **au regard sévère que le narrateur adulte porte sur l'enfant qu'il a été.**

▶ Comprendre le texte

Dans cet extrait, le narrateur raconte sa découverte de la langue française et les conséquences de cette rencontre sur sa relation avec sa mère. Si cet apprentissage s'accompagne d'un certain « goût » pour cette nouvelle langue et de quelques « succès », il semble en définitive mal vécu. C'est donc cette douloureuse expérience que vous devrez analyser dans votre commentaire. Les pistes évoquées dans le sujet vous invitent à développer deux idées importantes. Dans un premier

temps, vous devrez vous concentrer sur tout ce qui sépare la mère et le narrateur « au moment du récit ». Il vous faudra donc analyser le comportement de l'enfant et les réactions de sa mère pour montrer ce qui les oppose. Dans un second temps, vous devrez également étudier les impressions du narrateur devenu adulte. Le personnage semble divisé, mais c'est précisément ce recul qui permet au lecteur de prendre conscience du caractère douloureux de cette expérience.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le **point de vue interne** est directement lié, dans ce texte, au choix de la première personne. Le lecteur est donc au plus près de cette expérience racontée par le narrateur. Seulement, derrière ce « je » se cachent en réalité deux personnages différents. Il faut ainsi distinguer l'enfant qui est face à sa mère « au moment du récit » et l'adulte qui revient, des années plus tard, sur cette expérience. Ce décalage est capital car, comme le montrera la seconde partie de votre commentaire, l'adulte porte un regard sévère sur l'enfant qu'il a été.

Les **métaphores** permettent d'associer différents éléments de manière implicite. Ces figures d'analogie sont très fréquentes en poésie puisqu'elles créent des images singulières. Cependant, les romanciers les utilisent également pour enrichir leurs récits. Dans cet extrait du *Polygone étoilé*, Kateb Yacine évoque par exemple « une camisole du silence », une « rupture du lien ombilical » et un « exil ». Toutes ces images renforcent le caractère traumatisant de l'expérience racontée par l'adulte.

▶ Procéder par étapes

Vous devez nécessairement vous appuyer sur les pistes proposées par le sujet. Ces deux idées, qui vous fourniront les deux parties de votre développement, vous permettent de vous concentrer sur deux aspects essentiels du texte. Réfléchissez également à un projet de lecture permettant de réunir ces deux parties. Cette problématique pourra ici être liée à l'arrachement vécu à la fois par la mère et par le narrateur. Pensez à énoncer clairement le projet de lecture et à rappeler les deux axes du développement à la fin de votre introduction. Pour construire votre devoir, vous devrez également développer chaque axe de lecture en proposant des sous-parties à la fois riches et cohérentes. Une fois que vous aurez trouvé ces sous-parties au brouillon, relisez le texte pour relever des citations et des procédés littéraires.

Dissertation

Des personnages en situation d'apprentissage ont-ils quelque chose à nous apprendre ? Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus, les textes et les œuvres étudiés en classe ainsi que sur vos lectures personnelles.

▶ Comprendre le sujet

Ce sujet interroge les relations unissant les lecteurs, représentés ici par ce « nous », et les personnages. Ces êtres étranges qui ne sont, *a priori*, que de l'encre sur du papier ont-ils quelque chose à nous apprendre ? Pouvons-nous tirer certaines leçons de leurs expériences ?

Plus précisément, il s'agit ici de réfléchir à la notion d'apprentissage. Il est important de comprendre le terme sans le restreindre. Cet apprentissage peut prendre différents visages. Il sera, selon les exemples utilisés, scolaire, professionnel, politique, social ou encore amoureux. Tirez

profit de cette richesse pour développer et organiser vos idées.
Dans la mesure où le sujet ne fait pas explicitement référence au genre romanesque, il pourrait être tentant d'évoquer également des personnages issus de pièces de théâtre. Cependant, gardez à l'esprit que l'objet d'étude du sujet est bien « le personnage de roman, du XVII[e] siècle à nos jours ». Il est donc préférable de ne pas sortir du cadre du roman, d'autant que ce genre littéraire permet d'évoquer de nombreux exemples.

▶Mobiliser ses connaissances

Les **romans d'apprentissage** racontent l'évolution d'un personnage. Confronté à différentes épreuves, ce dernier évolue au fil du roman, sous les yeux du lecteur. Au terme du récit, le personnage perd bien souvent ses illusions. En évoquant des « situations d'apprentissage », le sujet fait précisément référence à ces romans qui se transforment en récits initiatiques.
Dans *Le Père Goriot*, Balzac raconte par exemple le difficile apprentissage de Rastignac. Le personnage connaît des déceptions et des désillusions qui vont le faire évoluer. Il se transforme peu à peu en ce personnage ambitieux que le lecteur retrouvera dans d'autres romans de *La Comédie humaine.*
L'**épopée** est la première forme littéraire à partir de laquelle se sont ensuite définis les autres genres. Elle appartient d'abord à la littérature orale et raconte les exploits des héros dans un registre élevé. L'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère ou, des siècles plus tard, *La Chanson de Roland* sont par exemple des épopées.
Les personnages de romans semblent de plus en plus éloignés des modèles hérités de l'épopée. Le héros n'accomplit plus des exploits extraordinaires, à tel point que des personnages se transforment même en antihéros. En effet, dans certaines situations d'apprentissage, les personnages peuvent se distinguer par leur ignorance, leurs faiblesses ou leurs défauts. Ils sont également confrontés à des échecs. Ces situations en font en somme, pour les lecteurs, des modèles bien singuliers.

▶Procéder par étapes

Même s'il n'est pas imposé par le sujet, le plan thématique semble ici tout à fait adapté pour étudier toute la richesse de ces situations d'apprentissage.
Pour organiser vos idées, vous pouvez donc vous demander ce que peuvent apprendre au lecteur les expériences vécues par les personnages. Elles le renseignent bien évidemment sur ces personnages, mais aussi sur le monde qui les entoure et sur lui-même.
La qualité de l'argumentation dépendra en grande partie des exemples utilisés. Le corpus propose quatre textes qui pourront bien évidemment être évoqués, mais il se limite au XX siècle. N'oubliez pas que le programme de la classe de première invite à étudier l'évolution du personnage de roman à partir du XVII[e] siècle : d'autres exemples sont donc attendus.

Écriture d'invention

Vous imaginerez la suite du texte de Georges Duhamel (texte 4). Votre écrit combinera dialogues et récits. Il mettra en valeur par les moyens de votre choix les réactions et les sentiments des personnages présents.

▶ Comprendre le sujet

Les sujets d'invention peuvent être variés. Il s'agit ici d'imaginer la suite du texte de Georges Duhamel. Vous devrez donc proposer une suite cohérente, pour le fond et pour la forme. Vos personnages conserveront ainsi certaines caractéristiques du texte originel. Il vous faudra également imiter, dans la mesure du possible, le style de Georges Duhamel, notamment lorsque les personnages s'exprimeront. Gardez également à l'esprit que le narrateur du roman est le frère de Joseph : vous ne pouvez donc pas utiliser un point de vue omniscient.

Le sujet vous invite en outre à combiner « dialogues et récits ». Les personnages devront donc parler mais aussi agir. Veillez à respecter les règles du dialogue et la valeur des temps du passé. Pensez également à varier les rythmes du récit afin de ne pas proposer un simple dialogue entre les deux personnages.

Enfin, il vous faudra utiliser des outils littéraires suffisamment riches et variés : ce sont eux qui viendront mettre en valeur « les réactions et les sentiments des personnages présents. » Georges Duhamel utilise par exemple une analogie lorsque le narrateur évoque une « équipe de relève ». Vous pourrez, à votre tour, filer une métaphore dans votre texte pour mettre en lumière certains actes ou certaines émotions.

▶ Mobiliser ses connaissances

Il est bien souvent nécessaire de varier les **rythmes du récit**. La narration peut être rapide pour résumer certaines informations grâce à un sommaire, ou pour passer sous silence des événements à travers une ellipse. Mais des romanciers choisissent parfois de ralentir le rythme du récit, jusqu'à atteindre une pause lorsqu'ils veulent décrire certains détails.

Vous pourrez utiliser ces procédés lorsqu'il s'agira de faire agir vos personnages. Ralentir le rythme vous permettra de mettre en valeur certains gestes qui méritent d'être remarqués par le lecteur. À l'inverse, n'hésitez pas à utiliser un sommaire ou une ellipse lorsque vous ne souhaitez pas développer certains détails qui n'apportent rien au récit.

Dans cet extrait du *Notaire du Havre*, le narrateur utilise les **temps du passé**. Vous devrez donc faire de même afin de proposer une suite cohérente. Pensez à respecter la valeur des temps. L'imparfait vous permettra par exemple d'évoquer des actions longues ou répétitives. Le passé simple, à l'inverse, devra être privilégié lorsque vous raconterez des actions brèves, soudaines et achevées.

▶ Procéder par étapes

Commencez par chercher, au brouillon, des idées pour poursuivre cette discussion particulièrement animée. Chaque personnage cherche à défendre son opinion : il vous faudra fournir au père et au fils des arguments convaincants et cohérents. Pour bien relier les deux textes, vous devrez également vous appuyer sur certains détails de l'extrait écrit par Georges Duhamel : votre relecture du texte doit donc être particulièrement attentive.

Pensez ensuite à donner à votre texte une progression logique. Afin de bien respecter le sujet, vous pouvez par exemple poursuivre ce dialogue avant de raconter, grâce au récit, une séparation physique entre le père et son fils. Les deux personnages pourront ainsi quitter la pièce dans laquelle ils se trouvent et partir dans des directions opposées.

Au moment de la rédaction, évitez les anachronismes. Pensez également à utiliser des procédés littéraires afin de bien représenter l'opposition entre les deux personnages.

Questions

1 Parce qu'elle s'est peu à peu démocratisée, l'école a offert un thème particulièrement riche aux romanciers du XX[e] siècle. Dans les romans de Claude Michelet, Marguerite Duras, Kateb Yacine et Georges Duhamel, les expériences scolaires varient considérablement selon les époques, les lieux ou les classes sociales. Mais l'âge des personnages peut également avoir son importance. En effet, parents et enfants ont-ils vraiment les mêmes attentes vis-à-vis de l'école ? Pour répondre à cette question, nous examinerons différentes attentes. Il s'agira tout d'abord de chercher à comprendre ce que l'école peut procurer sur le plan personnel. Nous montrerons ensuite que parents et enfants n'ont pas toujours la même vision de ce que l'école peut apporter sur le plan social.

Dans ce corpus, les avis divergent lorsqu'il s'agit de comprendre ce que l'école peut apporter sur le plan personnel. Pour le jeune Pierre-Édouard, l'école procure par exemple une indéniable fierté, comme l'indiquent les premières lignes qui évoquent à travers une gradation « un succès, un triomphe ». Cette fierté est partagée par l'instituteur mais aussi par le grand-père, dont la main serre « longuement » celle de son petit-fils. Les personnages se retrouvent ici réunis. En revanche, si le personnage de Kateb Yacine ressent également une forme de « fierté », il la qualifie lui-même de « stupide ». Il évoque pourtant un « goût » pour la langue française, une langue symbolisée ici par cette « sémillante institutrice » qui ne le laisse pas indifférent. Seulement, cette fierté et cette passion éloignent l'enfant et la mère. Les attentes sont en décalage, comme le prouve la tentative de la mère pour éloigner l'enfant des livres : le verbe « arracher », utilisé à plusieurs reprises dans le texte, illustre par ailleurs la violence de ce décalage. Dans les textes de Marguerite Duras et de Georges Duhamel, les enfants n'ont guère d'attentes particulières vis-à-vis de l'école. Il n'y a pas ici de « goût » pour l'école. Au contraire, ils se contentent de partager sans entrain les attentes de leurs parents ou de les refuser. La narratrice de *L'Amant* est simplement « heureuse » de faire espérer sa mère et le jeune Joseph juge quant à lui que l'école n'est pas son « genre » et qu'elle est même « parfaitement inutile ». En somme, excepté dans le roman de Claude Michelet, les personnages semblent constamment divisés à propos de ce que l'école peut apporter à l'individu sur le plan personnel.

Ces décalages se retrouvent également lorsque les attentes concernent la place que l'enfant peut occuper dans la société grâce à l'école. En effet, bien souvent, l'école est vue par les parents comme un facteur d'ascension sociale. La fierté du grand-père, dans le texte de George Duhamel, est aussi celle d'un homme qui voit son petit-fils sortir de sa condition sociale grâce à ce diplôme. Pierre-Édouard est « le premier de tous les Vialhe » à obtenir « un vrai diplôme de l'État ». Le grand-père accentue lui-même le décalage entre sa situation et l'avenir de son petit-fils en opposant les pronoms « moi » et « toi ». Seulement, ce décalage est ici positif : il n'est pas vécu par le grand-père comme une humiliation. À l'inverse, dans le texte de Kateb Yacine, l'école représente un arrachement, un « exil » et non plus une ascension sociale. La langue française devient même, pour la mère, un facteur d'exclusion. Elle permet certes à l'enfant d'avoir accès à un « autre monde », mais elle impose une « camisole du silence » à celle qui ne la comprend pas. La narratrice du roman de Marguerite Duras semble pour sa part subir l'ambition de sa mère. Cette dernière, institutrice, « veut » que sa fille suive un chemin tout tracé : « Le secondaire et puis une bonne

agrégation de mathématiques ». Cet avenir est imposé car il est censé permettre à la fille d'obtenir une position sociale plus élevée et plus prestigieuse. Cependant, la narratrice parle ici de « rengaine ». Le mot traduit bien le caractère répétitif et obsessionnel du souhait de la mère. Il illustre aussi, de la part de la fille, un certain manque d'enthousiasme. Le choix d'un narrateur interne pourrait en théorie nous rapprocher des émotions du personnage. Cependant, la jeune fille semble très distante par rapport à sa propre existence. Le décalage est encore plus important dans *Le Notaire du Havre*. Après avoir évoqué une possible « paresse » de son fils, le père, « profondément déçu », ressent de « l'amertume ». La décision du fils semble vécue comme une chute car elle marque un coup d'arrêt à « l'ascension de la tribu ». Le superlatif « le plus grand effort » s'oppose par ailleurs aux « signes de fatigue » constatés par le père. Joseph refuse ainsi ces longues années d'études, qu'il juge coûteuses et inutiles, et il préfère entrer dans la vie active. Le savoir est ici opposé à l'argent. L'école semble vue par le fils comme une suite de contraintes qui ralentissent plus qu'elles n'élèvent.

En somme, à l'exception du texte de George Duhamel, les extraits proposés dans ce corpus indiquent que les attentes des parents et des enfants sont bien souvent en décalage. Qu'il s'agisse du plaisir que l'enfant peut prendre en apprenant ou encore de la place qu'il peut occuper dans la société grâce à son parcours scolaire, l'école semble ici diviser les familles.

2 Qu'ils soient enfants d'agriculteurs dans *Des grives aux loups*, de colons français dans *L'Amant*, de parents algériens dans *Le Polygone étoilé* ou de modestes parents en attente d'un héritage dans *Le Notaire du Havre*, les jeunes personnages de ce corpus semblent tous vivre des expériences marquantes. Mais, plus précisément, quels éléments dans les textes montrent qu'il s'agit d'un moment important dans la vie de chacun de ces personnages ? Ces extraits concernent tout d'abord des moments marqués par de fortes émotions, comme nous le montrerons dans un premier temps. Nous observerons ensuite que ces textes présentent également des points de rupture dans la vie des personnages.

L'émotion ressentie par les personnages indique tout d'abord le caractère important des moments racontés. Le personnage des *Grives aux loups* avance tout d'abord « d'un pas tremblant et la gorge sèche ». Mais la joie succède rapidement à l'anxiété. Les tournures hyperboliques sont ainsi nombreuses pour décrire la fierté. « On ne savait qui, de l'instituteur ou de l'élève, était le plus fier, le plus heureux », écrit Claude Michelet avant d'évoquer ces « circonstances exceptionnelles » qui amènent le grand-père à délaisser le patois. Tout indique donc, dans ce texte, que cette journée est de celles qui marquent durablement un individu. Les émotions sont également manifestes dans les textes de Kateb Yacine et de Georges Duhamel, mais elles sont beaucoup plus négatives. Dans le dernier texte du corpus, ce n'est pas la fierté qui est amplifiée, mais la déception, comme l'indique l'utilisation de l'adverbe « profondément ». Les phrases exclamatives traduisent également une forme de tension. Le narrateur du roman de Kateb Yacine évoque pour sa part une mère « lointaine comme jamais » et une expérience qui se transforme en « exil intérieur » et en arrachement. Si la première phrase exclamative traduit l'enthousiasme, la dernière illustre une forme de dépit. Le contraste avec le texte de Marguerite Duras est à cet égard éloquent. Le lecteur est bien confronté à une narratrice interne, mais le personnage semble beaucoup plus distant face à sa propre situation. Elle n'évoque d'ailleurs pas un instant bien précis mais plutôt une succession de souvenirs qui

montrent la mère en train de tenter d'écrire l'avenir de ses enfants à leur place.
Ces moments représentent également, dans la vie des personnages, des points de « rupture », pour reprendre le terme utilisé par le narrateur du *Polygone étoilé*. Kateb Yacine insiste sur les effets de cette séparation qui reste particulièrement sensible pour le narrateur. Ce dernier avoue ainsi qu'il « enrage à présent de [sa] stupide fierté » et qu'il n'a « jamais cessé [...] de ressentir » cette douleur. Cet instant reste donc bien gravé dans la mémoire de l'adulte qui juge l'enfant avec sévérité. Cet arrachement se traduit également, dans le texte de Marguerite Duras, par un éloignement physique. En s'éloignant pour ses études, le fils « n'a plus fait partie de la famille ». Portée par l'ambition de sa mère, la narratrice vit également « dans une pension d'État à Saigon ». Ces instants sont donc également des « départ(s) », à la fois physiques et symboliques. L'enfant du roman de Claude Michelet fait également son entrée dans l'âge adulte. « Tu es un homme, maintenant », déclare son grand-père. L'évolution semble ici beaucoup plus positive. En voulant se tourner vers la vie active, Joseph, dans le roman de George Duhamel, choisit lui aussi de quitter le monde de l'enfance. Pressé, il veut même commencer « tout de suite », pour mieux rompre avec son ancienne vie d'écolier.
En somme, ces moments sont importants parce qu'ils sont liés à des émotions marquantes et parce qu'ils ont profondément modifié la vie des personnages. Qu'elles soient positives ou négatives, ces expériences restent donc, en définitive, formatrices.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

De nombreux enfants bénéficient, dès leur plus jeune âge, de deux langues et de deux cultures différentes. Bien souvent, ce mélange s'avère particulièrement riche, sur le plan intellectuel comme sur le plan social. Pourtant, il arrive aussi qu'il soit mal vécu. Dans *Le Polygone étoilé*, Kateb Yacine raconte ainsi la découverte, par un jeune Algérien inscrit à l'école française, d'une nouvelle langue. Seulement, le jeune garçon, en se rapprochant de la langue française, semble s'éloigner de sa mère qui se trouve exclue de ce « nouveau monde ». Comment Kateb Yacine parvient-il à raconter cet arrachement ressenti à la fois par le narrateur et par sa mère ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par analyser ce qui sépare la mère et le fils au moment du récit. Nous montrerons ensuite que le narrateur, devenu adulte, porte un regard sévère sur l'enfant qu'il était.

I. Le récit d'une séparation

1. Une « rupture »

La place de chacun des personnages semble ici remise en question. Symboliquement, la « sémillante institutrice » représente pour l'enfant le charme de cette nouvelle langue à laquelle il prend goût. Or, la mère de l'enfant ressent cette nouvelle passion comme une « infidélité ». Le vocabulaire des sentiments confirme bien que l'étude de cette langue est vécue comme une « seconde

rupture du cordon ombilical ». La métaphore traduit parfaitement la violence de cet arrachement. Le lecteur perçoit en outre une évolution au fil du texte. D'abord « froissée », la mère tente d'imposer son opinion à l'enfant en l'« arrachant » à ses livres. La phrase exclamative sonne comme une ultime tentative pour retrouver une place dans la vie du jeune garçon. Seulement, les rôles s'inversent rapidement. C'est ensuite la mère qui avec « une voix candide », une voix de petite fille en somme, se présente comme une élève devant l'enfant en lui demandant de lui apprendre la langue française. C'est dorénavant « la petite main du cruel écolier » qui guidera la mère, comme le prouve l'utilisation du verbe « suivre ».

2. La langue comme barrière

Ce qui éloigne la mère et l'enfant, c'est également cette nouvelle langue qui se dresse entre eux. Elle exclut la mère qui ne la comprend pas tandis que son fils connaît de nombreux « succès ». La mère semble même perdre la parole. Après les quelques mots rapportés au discours direct, elle ne s'exprime plus dans cet extrait, comme si elle se taisait définitivement. La langue française la condamne ainsi au silence et elle s'efface peu à peu. Alors qu'elle tient un journal français dans ses mains, elle paraît par exemple « lointaine comme jamais, pâle et silencieuse ». L'éloignement est renforcé et la pâleur suggère que la mère est presque privée de vie. Le narrateur évoque également une « camisole du silence » particulièrement menaçante. Le terme « solitude » complète par ailleurs ce sentiment d'isolement. Loin de rapprocher les personnages, la langue vient les séparer : l'enfant évolue dans un « autre monde ».

3. Un déracinement

Si l'institutrice représente symboliquement la langue française, la mère incarne pour sa part la culture algérienne. Cette culture, l'enfant va aussi s'en éloigner. Dans une opposition relativement explicite, le narrateur évoque lui-même « le piège des Temps Modernes » qui va se refermer sur ses « frêles racines ». Ce « piège » se présente donc comme un dangereux déracinement. Comme pour sa mère, ces racines paraissent fragiles, bien incapables de se défendre face à « la gueule du loup » qui les menace. De même, il est question du « murmure du sang », comme si les origines du narrateur osaient à peine s'exprimer. À la fin du texte, le narrateur affirme également avoir « perdu tout à la fois [sa] mère et son langage » : la mère est donc bien associée à une langue et une culture qui sont remises en question, à des « trésors » qui semblent perdus. Par conséquent, cette rupture n'a rien d'anecdotique. Il s'agit bien d'un « exil » qui ne concerne pas seulement une mère et son enfant. L'auteur raconte une rencontre entre deux cultures qui parviennent difficilement à cohabiter. Une langue triomphe quand l'autre est « bannie ».

La mère et l'enfant se retrouvent donc bien séparés dans cet extrait. Mais ce texte raconte également une autre division, celle d'un narrateur adulte qui porte un regard bien sévère sur l'enfant qu'il a été.

II. Un narrateur divisé

1. Une expérience gravée dans la mémoire de l'adulte

Au début du texte, l'enfant passe par des sentiments heureux. Nous découvrons même une gradation puisque ce dernier commence par « de laborieux et peu brillants débuts », avant de prendre « goût » à la langue et de connaître des « jours de succès ». Cependant, une rupture a bien lieu lorsque la mère s'assoit en face de l'enfant. Le passé simple isole d'ailleurs parfaitement ce moment dans la mémoire du narrateur. L'utilisation du complément circonstanciel de temps « à présent » illustre aussi le décalage entre ce que l'enfant perçoit de cette scène et le souvenir qu'en conserve l'adulte. Au début du dernier paragraphe, l'adverbe « jamais » montre également combien ce souvenir tient en réalité du traumatisme : il vient même ternir le plaisir lié aux « succès près de l'institutrice ». De même, dès les premières lignes, le narrateur affirme à propos de sa mère : « je la vois encore ». En somme, l'image de cette rupture reste bel et bien gravée dans la mémoire de l'adulte.

2. L'adulte juge de l'enfant

Le jugement que le narrateur porte sur celui qu'il a été peut alors sembler particulièrement sévère. La « fierté » ressentie par l'enfant est par exemple qualifiée de « stupide » : l'adjectif qualificatif ternit instantanément le triomphe de l'enfant. Le verbe « enrager » témoigne également de la colère ressentie par le narrateur lorsqu'il repense à cette douloureuse expérience. La longue première phrase, qui se conclut par une hyperbole et par un point d'exclamation, traduit un enthousiasme qui est rapidement remis en question. La dernière phrase de l'extrait tranche en revanche avec les autres car elle est beaucoup plus courte et beaucoup plus sèche. Elle sonne comme un constat amer et comme une condamnation. Nous retrouvons en outre, à la fin des deux derniers paragraphes, deux chutes particulièrement brutales. « Dans la gueule du loup » ainsi que « et pourtant aliénés » viennent s'opposer à la fierté et au bonheur de découvrir une nouvelle langue. Les tirets utilisés à deux reprises mettent en valeur ces deux chutes qui ramènent le personnage sur terre.

3. Une perte irrémédiable ?

Cet extrait semble donc bien sombre. Il faut ainsi prendre la mesure des images utilisées par le narrateur. Il s'agit d'un véritable « piège » qui fait tomber les personnages « dans la gueule du loup », mais aussi d'une « rupture », d'un « exil intérieur » et d'un arrachement. Ce n'est pas seulement la complicité avec la mère qui s'évanouit, ce sont des « trésors inaliénables, et pourtant aliénés ». L'apparente contradiction entre les deux adjectifs marque bien l'ampleur de cette perte. Le divorce semble donc irrémédiable. L'adulte ne peut pas réécrire le passé : il doit se contenter de revivre sans cesse ces scènes douloureuses et de revoir sa mère humiliée par cette langue qu'elle ne comprend pas. Seulement, en jugeant l'enfant qu'il a été, l'adulte se fait également l'avocat de sa mère. En se dédoublant ainsi et en revenant sur cette expérience, il se rapproche donc peut-être un peu de son passé, de sa mère et de la culture qu'elle représente. Il s'agit certes d'une maigre consolation, mais le récit permet tout de même de sauver de l'oubli et du silence celle qui a préféré se taire.

Conclusion

Cet arrachement est donc double. Il éloigne tout d'abord la mère et l'enfant puisque cette nouvelle langue ne les rapproche que pour mieux les séparer. Mais le narrateur est lui aussi divisé : il porte un regard sévère sur celui qu'il a été. Cette expérience, vécue comme un traumatisme par les deux personnages, semble déjà sonner le glas de l'insouciance, de la légèreté et, en définitive, de l'enfance. Ce récit nous offre par ailleurs un témoignage intéressant sur les liens, en Algérie, entre la culture traditionnelle et la culture française. Même s'il s'agit ici d'un roman, c'est-à-dire d'une œuvre de fiction, Kateb Yacine, ardent militant de l'indépendance de l'Algérie, a sans doute mis beaucoup de lui-même dans ce récit. Seulement, en écrivant certains ouvrages en français et d'autres en arabe, cet auteur est parvenu à réunir ces deux langues dans une œuvre littéraire qui est, en définitive, universelle.

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

« On ne naît pas homme, on le devient », écrivait Érasme. Cette célèbre citation pourrait tout à fait convenir à bon nombre de personnages qui semblent grandir et se construire sous les yeux du lecteur. Les héros des romans peuvent ainsi passer par différentes expériences qui leur permettent d'évoluer au cours du récit. Mais ces personnages en situation d'apprentissage ont-ils quelque chose à nous apprendre ? Pour mieux comprendre la richesse de ces récits initiatiques, nous commencerons par montrer que ces situations nous en apprennent beaucoup sur les personnages eux-mêmes mais aussi sur le monde qui les entoure. Enfin, comme nous le noterons dans une dernière partie, ces personnages peuvent également nous permettre d'en apprendre davantage sur nous-mêmes.

I. À la rencontre des personnages

1. Des expériences variées

Ces situations d'apprentissage sont tout d'abord particulièrement variées. Lorsqu'elles concernent l'école, elles peuvent par exemple, selon les romans, être positives ou négatives. Dans *Des grives aux loups* de Claude Michelet, l'obtention du certificat d'études primaires remplit le personnage de joie et de fierté. À l'inverse, dans *Le Polygone étoilé* de Kateb Yacine, le narrateur raconte comment la découverte de la langue française l'a éloigné de sa mère algérienne. L'apprentissage se révèle alors douloureux malgré les succès scolaires du narrateur. Ces situations nous offrent également des précisions importantes sur les personnages : elles nous permettent d'en apprendre plus sur leur caractère ou leur milieu social. La réaction du grand-père, dans le roman de Michelet, montre par exemple combien ce premier « vrai diplôme de l'État » compte pour cette famille de paysans. L'apprentissage peut aussi être sentimental. De nombreux personnages découvrent les

charmes et les pouvoirs de la passion amoureuse. Dans *Martin Eden*, un roman de formation écrit par Jack London, le personnage de Martin voit le cours de sa vie profondément modifié lorsqu'il rencontre Ruth. Cette femme issue d'un milieu aisé semble inaccessible pour ce jeune homme dont la vie est pleine d'images « de chaufferies et de gaillards [...], de campements et de plages, de prisons et de bouges, d'hôpitaux et de taudis ». En tentant de se transformer pour séduire la jeune femme, Martin Eden va s'ouvrir culturellement et politiquement, jusqu'à devenir un écrivain reconnu. Le roman de Jack London montre donc bien que l'apprentissage peut être intellectuel, artistique ou encore amoureux.

2. Des expériences formatrices

Ces situations sont également précieuses parce qu'elles permettent aux personnages d'évoluer. Elles les marquent durablement. Elles les forment ou les déforment. Le personnage de Kateb Yacine avoue ainsi que ces instants restent, des années plus tard, gravés dans sa mémoire. Le décalage entre le regard de l'enfant et celui de l'adulte accentue cette impression d'évolution. Paradoxalement, c'est donc aussi grâce aux déceptions ou aux échecs que les personnages se construisent. Dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, le jeune Frédéric Moreau connaît des désillusions artistiques, politiques ou sentimentales. Mais ce sont précisément ces expériences qui font l'essence du personnage et l'originalité du roman : sans elles, l'éducation évoquée dès le titre du roman n'aurait aucun sens. Ces expériences contribuent donc bien à dessiner, pour le lecteur, les contours des personnages qu'il rencontre. Nous pouvons alors véritablement parler de roman initiatique. Tous ces personnages ont de prestigieux ancêtres. Dans *Perceval ou le Conte du Graal*, roman écrit par Chrétien de Troyes au XIIe siècle, le personnage de Perceval vit une véritable quête qui va lui permettre de grandir et de se transformer. Parfois, l'issue peut cependant être tragique et la leçon semblera alors amère. Dans le roman de Jack London, Martin Eden évolue tellement, par amour pour Ruth, qu'il finit par se perdre en chemin : « il n'avait découvert celui qu'il cherchait et ne retrouvait plus celui qu'il avait quitté ». Pour autant, même lorsque que la fin du récit se transforme en impasse, le voyage entrepris par le héros du roman reste, pour le lecteur, particulièrement formateur.

Ces situations d'apprentissage sont donc si riches qu'elles nous offrent de nombreuses informations sur les personnages. Nous les découvrons à travers des expériences variées et nous observons leur évolution. Seulement, cet apprentissage peut également être l'occasion pour le personnage et le lecteur d'aller à la rencontre du monde qui les entoure.

II. À la rencontre du monde

1. Voyages et rencontres

Apprentissage peut parfois rimer avec voyage. Même si, dans *Manon Lescaut*, le dénouement est tragique, les deux amants achèvent par exemple leurs aventures à La Nouvelle-Orléans. Si le récit de l'abbé Prévost manque certes de réalisme et de vraisemblance sur ce point, le voyage reste tout de même, pour le lecteur du XVIIIe siècle, particulièrement dépaysant. Le personnage entraîne donc le lecteur dans son sillage. Dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand

Céline, Bardamu fait ainsi l'expérience de la guerre, des colonies ou de la misère. Le personnage passe d'un continent à l'autre et le lecteur découvre en même temps que lui l'Afrique, New York ou encore la banlieue parisienne. C'est donc un portrait des premières décennies du XXe siècle qu'esquisse Céline dans ce roman. De même, dans *Mort à crédit*, l'auteur imagine un personnage qui raconte ses souvenirs d'enfance. À nouveau, le personnage évolue sous les yeux du lecteur grâce à des expériences particulièrement sombres, mélanges de rencontres et de voyages. Il part par exemple en Angleterre avant de suivre un curieux inventeur dans ses aventures. Ces romans de Céline s'inscrivent dans la tradition du roman picaresque. Né au XVIe siècle, le roman picaresque raconte l'histoire du picaro, personnage marginal qui ne cesse de voyager et qui va de péripétie en péripétie. Ces situations d'apprentissage nourrissent alors le récit : loin de se figer, l'histoire devient particulièrement romanesque. En somme, ces nombreuses expériences permettent bien au personnage et au lecteur de se mettre en mouvement et de partir à la rencontre du monde.

2. Un portrait de la société

Grâce à ces nombreuses rencontres, le personnage en situation d'apprentissage nous permet alors de mieux comprendre les rouages de la société. Avec ses romans, Balzac met ainsi en lumière les mécanismes d'un monde gouverné par l'ambition et par l'argent. Dans *Le Père Goriot*, Mme de Beauséant initie par exemple le jeune Rastignac en lui livrant les clés de la société : « Eh bien ! monsieur de Rastignac, traitez ce monde comme il mérite de l'être. Vous voulez parvenir, je vous aiderai. Vous sonderez combien est profonde la corruption féminine, vous toiserez la largeur de la misérable vanité des hommes. » Le personnage de Vautrin complètera également l'éducation de Rastignac dans la suite du roman. Toute *La Comédie humaine* est ainsi portée par une ambition presque sociologique : il s'agit pour le romancier d'utiliser les expériences de ses personnages pour nous aider à mieux comprendre le monde qui nous entoure. De même, Zola cherche à raconter l'évolution du Second Empire à travers l'histoire d'une famille, comme il l'explique lui-même : « Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. » Dans cette citation, Zola généralise volontairement son propos. Il nous rappelle que ces personnages ne peuvent être compris indépendamment du milieu et de la société dans lesquels ils vivent. Le regard du lecteur évolue alors en même temps que celui du personnage. L'expérience vécue par le héros n'est plus seulement personnelle : elle devient universelle. Elle transcende le cadre d'une destinée ou d'une époque bien définie.

En somme, les personnages en situation d'apprentissage ne nous parlent pas seulement d'eux-mêmes : ils nous permettent également d'aller à la rencontre du monde qui nous entoure. Le lecteur peut donc trouver, au bout de ce voyage, des réflexions qui le concernent directement.

III. À la rencontre de nous-mêmes

1. Des héros à visage humain

Peu à peu, le roman s'est éloigné des modèles hérités de l'épopée ou de la chanson de geste. Il ne raconte plus seulement des aventures collectives ou des hauts-faits. Dès le Moyen-âge, les per-

sonnages romanesques commencent ainsi à se démarquer des héros traditionnels. Au XIXe siècle, le réalisme et le naturalisme accentuent clairement cette évolution en refusant toute forme d'idéalisation. Les personnages ne sont plus des « demi-dieux », pour reprendre le sens étymologique du mot « héros » : ils sont des hommes et des femmes comme les autres. Placer les personnages en situation d'apprentissage permet précisément de mettre en lumière leurs défauts et leurs faiblesses. Le narrateur du *Polygone étoilé* de Kateb Yacine évoque par exemple sa « stupide fierté ». Par amour pour Manon Lescaut, le chevalier des Grieux ment, triche et tue froidement un homme. De même, dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, Fabrice del Dongo abandonne sa famille et son pays pour aller combattre aux côtés de Napoléon. Plongé dans la célèbre bataille de Waterloo, il découvre ainsi la guerre : « Ah ! m'y voilà donc enfin au feu ! se dit-il. J'ai vu le feu ! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. » Seulement, Fabrice se distingue moins par sa bravoure que par sa naïveté. Émerveillé, il ne combat pas réellement et reste un spectateur enthousiaste mais passif. Ivre à cause de quelques verres d'eau de vie qu'il a bus pour reprendre ses esprits, il ne reconnaît même pas l'empereur lorsqu'il le voit et il finit par se faire déposséder de son cheval par les soldats de son camp. Le décalage avec l'image stéréotypée du héros est ici évident : l'apprentissage de la guerre ne permet plus au personnage de prouver ses qualités physiques ou morales.

2. Le personnage, *alter ego* du lecteur

Certes, les défauts des personnages les transforment parfois en antihéros. Une certaine distance pourrait alors se créer vis-à-vis du lecteur puisque le personnage tombe de son piédestal. Mais ces failles favorisent également l'identification. En devenant banal, le héros se présente aussi comme un *alter ego* pour celui qui tourne les pages du roman. C'est bien ce que recherchent par exemple les auteurs réalistes ou naturalistes afin de mieux faire réfléchir leurs lecteurs. Dans un texte intitulé « Le sens du réel », Émile Zola affirme ainsi : « L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique. Faire mouvoir des personnages réels dans un milieu réel, donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là. » Avec *Madame Bovary*, Flaubert nous présente précisément un apprentissage qui n'a rien d'exceptionnel ou de grisant. L'histoire d'Emma Bovary n'est malheureusement pas celle des héroïnes romantiques. Mais le personnage devient justement plus vraisemblable et, en définitive, plus humain, malgré ses erreurs ou peut-être grâce à ses erreurs. Avec leurs qualités et leurs défauts, les personnages nous présentent en somme des reflets dans lesquels nous pouvons nous reconnaître. Le personnage n'est plus un modèle de vertu ou de courage mais cette complexité et cette ambigüité sont propres à l'homme. Elles peuvent par conséquent faire réfléchir le lecteur et, en définitive, le faire évoluer.

Conclusion

Nous ne pouvons donc que constater la richesse de ces situations d'apprentissage tant elles nous permettent de mieux comprendre les personnages ou encore la société. Mais nous pouvons également nous retrouver à travers ces personnages qui évoluent sous nos yeux. Leur destinée est aussi la nôtre puisque chaque être humain doit se construire à travers différentes expériences. Si,

comme l'écrit Claude Roy, « un roman est l'histoire des jours où une vérité se fait jour », alors il ne faut pas hésiter à suivre les personnages de roman. Chaque lecteur peut en effet, grâce à eux, tirer des leçons qui lui sont propres.

Travaux d'écriture : écriture d'invention

« Le commerce ! le coupa mon père révolté par ce mot. Le commerce ! Ce n'est pas un monde pour un garçon comme toi.
— Et pourquoi pas ?
— Tu es trop jeune et trop naïf. Tu n'imagines pas les tracas qui t'attendent. Tu rêves d'une grande fortune, mais, mon garçon, c'est la vie d'un petit employé qui t'attend.
— Commencer au bas de l'échelle ne me fait pas peur : j'ai assez d'énergie pour grimper tous les barreaux.
— Mais tu ne connais même pas le monde du commerce. Il y a des règles à savoir, des lois à apprendre !
— Je les apprendrai avec le temps et je les saurai toutes ! Je sais ce que tu penses mais je ne suis pas un paresseux. Ça ne me fait pas peur de travailler dur, si ça en vaut la peine.
— Tout de même : l'école, et les livres...articula Papa qui commençait à battre en retraite devant la volonté de fer de son fils. Il faut se cultiver et apprendre pour devenir un homme responsable. Moi, il m'en a fallu du temps pour m'instruire et je n'ai toujours pas fini d'apprendre. Toi tu abandonnerais, si facilement, si rapidement...
— Oh ! Mais je n'abandonne rien. Je ne fais que commencer ma vie. Je peux faire de grandes choses, j'en suis certain. Mais je dois agir. Je ne peux plus passer des heures, des journées même, sur une chaise, à perdre mon temps, à regarder les autres vivre à ma place. Toi, tu ne le vois pas mais tout change autour de nous. C'est un nouveau monde qui est en train de naître. Moi, je le sens. Ce monde, il appartiendra aux audacieux et aux fortunés. Je ne manque pas de courage et j'aurai bientôt de l'argent »
Je n'osais pas intervenir, coincé entre la colère de mon père et la fermeté de mon frère. Maman s'approcha de Joseph, comme pour le calmer.
« Allons, vous n'allez tout de même pas vous disputer. »
Mon père ignora sa remarque.
« L'argent : tu n'as que ce mot là à la bouche et à l'esprit. Il y a d'autres choses, tout de même, dans l'existence d'un homme. Tout ne se vend pas ! Tout ne s'achète pas ! »
Alors que Joseph restait figé, Papa allait et venait dans la pièce. Mon frère désigna soudain la table et les chaises qui l'entouraient.
« Je ne veux plus de cette misère. Économiser le moindre sou en attendant, un jour peut-être, que la fortune daigne nous sourire, ça n'est pas pour moi. Ça non plus, ça n'est pas mon genre. Je vaux mieux que ça. Je veux prendre ma vie en main. Construire. M'élever. »
Joseph ne cillait pas : il semblait prêt à charger de nouveau, les arguments à la main. Je voyais son pied battre le sol au rythme des idées qui ruaient dans sa tête. Mon père, lui, commençait à vaciller. Il se laissa tomber sur une chaise. Son amour propre, ses espoirs, la vie qu'il avait imaginée pour

son fils, tout s'écroulait sous ses yeux. Sa tribu sombrait au lieu de s'élever. Il tirait de plus en plus fort sur sa moustache. Il allait finir par l'arracher. Il poussa un profond soupir et leva son bras qui retomba aussitôt. Alors il déposa les armes, du bout des lèvres. Il me sembla même, chose inhabituelle, jamais vue jusqu'alors, qu'il avait les larmes aux yeux.
« Tu feras ce que tu veux, Joseph... »
Après avoir capitulé, il se leva et partit dans sa chambre. Maman marcha derrière lui, inquiète de voir son mari et son fils s'affronter ainsi. Joseph sortit à son tour et disparut de l'autre côté.
Après quelques instants d'hésitation, je décidai de suivre mon frère.
Il était sorti mais je savais où il était parti se cacher. Il ne me fallut que quelques minutes pour le retrouver, assis sur un des bancs du parc.
Il ne regardait pas le sol ou ses chaussures. Il avait le regard fixé sur l'horizon.
Je m'assis à côté de lui, sans oser parler. Cela faisait plusieurs mois que je sentais que Joseph était ailleurs. Il s'inventait d'autres vies. Des mondes dont il était le maître.
Je finis pas briser ce silence qui prenait de plus en plus de place entre nous.
« Joseph, tu ne penses pas que... »
Il ne me laissa pas finir ma phrase.
« Il se trompe à mon sujet. Ils se trompent tous. Je ne suis ni un fainéant, ni un incapable. Je sais que je serai bientôt riche et puissant. Je sais qu'on ne me regardera plus de haut, mais qu'on me saluera avec respect. Et je pourrai acheter ces livres qu'il ne peut pas nous payer, et tant d'autres choses. Mais je ne veux pas qu'on écrive ma vie à ma place. Je dois me lancer, et il n'y a pas de manuel pour m'expliquer ce que je dois faire. »
Il me regardait, mais je savais que ce n'était pas à moi qu'étaient destinées ces paroles. Il parlait encore à mon père et à tous ceux qui doutaient de lui.

Sujet 4

Inde, avril 2013, séries ES et S

Objet d'étude : Le texte théâtral et sa représentation, du XVIIe siècle à nos jours
Corpus : Pierre Corneille, Alfred de Musset, Jean Giraudoux

Texte 1

Deux Romains, Horace et Camille, sont frère et sœur. Par un tragique hasard, Horace doit combattre l'époux de Camille, un guerrier issu de la cité voisine, Albe. N'écoutant que son devoir patriotique, il tue cet ennemi, provoquant la colère de sa sœur Camille.

HORACE — Suis moins ta passion, règle mieux tes désirs,
Ne me fais plus rougir d'entendre tes soupirs ;
Tes flammes désormais doivent être étouffées ;
Bannis-les de ton âme, et songe à mes trophées :
Qu'ils soient dorénavant ton unique entretien. [1]
CAMILLE — Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien ;
Et si tu veux enfin que je t'ouvre mon âme,
Rends-moi mon Curiace [2], ou laisse agir ma flamme :
Ma joie et mes douleurs dépendaient de son sort ;
Je l'adorais vivant, et je le pleure mort.
Ne cherche plus ta sœur où tu l'avais laissée ;
Tu ne revois en moi qu'une amante offensée,
Qui comme une furie attachée à tes pas,
Te veut incessamment reprocher son trépas [3].
Tigre assoiffé de sang, qui me défends les larmes,
Qui veux que dans sa mort je trouve encor des charmes
Et que jusques au ciel élevant tes exploits,
Moi-même je le tue une seconde fois !
Puissent tant de malheurs accompagner ta vie,
Que tu tombes au point de me porter envie [4] ;
Et toi, bientôt souiller par quelque lâcheté
Cette gloire si chère à ta brutalité !
HORACE — Ô ciel ! Qui vit jamais une pareille rage !
Crois-tu donc que je sois insensible à l'outrage,
Que je souffre en mon sang ce mortel déshonneur ?
Aime, aime cette mort qui fait notre bonheur,

---

1. Horace reproche à sa sœur Camille de pleurer la mort de son époux, et lui ordonne de se réjouir plutôt de sa victoire.
2. *Curiace* : époux passionnément aimé de Camille.
3. *Trépas* : mort violente.
4. Puisse ta vie être plus malheureuse que la mienne.

Et préfère du moins au souvenir d'un homme
Ce que doit ta naissance aux intérêts de Rome.
CAMILLE — Rome, l'unique objet de mon ressentiment !
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant[5] !
Rome qui t'a vu naître, et que ton cœur adore !
Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore !
Puissent tous ses voisins ensemble conjurés
Saper ses fondements encor mal assurés !
Et si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie ;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers !
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles !
Que le courroux du ciel allumé par mes vœux
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux !
Puissé-je de mes yeux y voir tomber la foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir !
HORACE, *mettant l'épée à la main, et poursuivant sa sœur qui s'enfuit* — C'est trop, ma patience à la raison fait place ;
Va dedans les enfers plaindre ton Curiace !
CAMILLE, *blessée derrière le théâtre*[6] —Ah ! Traître !
HORACE, *revenant sur le théâtre*[7] — Ainsi reçoive un châtiment soudain
Quiconque ose pleurer un ennemi romain !

Pierre Corneille, *Horace*, acte IV, scène 5, extrait, 1640.

5. Horace a tué l'époux de Camille, Curiace, pour honorer Rome.
6. Camille, assassinée dans les coulisses.
7. Horace, revenant sur scène.

Texte 2

Le duc de Florence, un débauché tyrannique, est craint et détesté par tous les habitants de la ville. Lorenzo, surnommé Lorenzaccio, a gagné la confiance du duc pour l'assassiner. Il lui a donné rendez-vous dans sa chambre, lui faisant croire que sa tante Catherine est prête à passer la nuit avec lui. Il est accompagné de son valet Scoronconcolo.

Scène 11

La chambre de Lorenzo. Entrent LE DUC et LORENZO.

LE DUC — Je suis transi, – il fait vraiment froid. (*Il ôte son épée.*) Eh bien, mignon, qu'est-ce que tu fais donc ?

LORENZO : *il entortille le baudrier de manière à empêcher l'épée de sortir du fourreau* — Je roule votre baudrier [8] autour de votre épée, et je la mets sous votre chevet. Il est bon d'avoir toujours une arme sous la main.

LE DUC — Tu sais que je n'aime pas les bavardes, et il m'est revenu que la Catherine était une belle parleuse. Pour éviter les conversations, je vais me mettre au lit. – À propos, pourquoi donc as-tu fait demander des chevaux de poste à l'évêque de Marzi ?

LORENZO — Pour aller voir mon frère, qui est très malade, à ce qu'il m'écrit.

LE DUC — Va donc chercher ta tante.

LORENZO : *il sort* — Dans un instant.

LE DUC, *seul : il se couche. Lorenzo entre l'épée à la main* —Faire la cour à une femme qui vous répond « oui » lorsqu'on lui demande « oui ou non », cela m'a toujours paru très sot et tout à fait digne d'un Français. Aujourd'hui surtout que j'ai soupé comme trois moines, je serais incapable de dire seulement : « Mon cœur », ou « Mes chères entrailles », à l'infante d'Espagne [9]. Je veux faire semblant de dormir ; ce sera peut-être cavalier [10], mais ce sera commode.

LORENZO : *il le frappe* —Dormez-vous, seigneur ?

LE DUC — C'est toi, Renzo ?

LORENZO : *il le frappe de nouveau. Entre Scoronconcolo* — Seigneur, n'en doutez pas.

SCORONCONCOLO — Est-ce fait ?

LORENZO — Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant.

SCORONCONCOLO — Ah ! Mon Dieu ! C'est le duc de Florence.

LORENZO : *s'asseyant sur le bord de la fenêtre* —Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur ! Respire, respire, cœur navré [11] de joie !

SCORONCONCOLO — Viens, maître, nous en avons trop fait ; sauvons-nous.

LORENZO — Que le vent du soir est doux et embaumé ! Comme les fleurs des prairies s'entrouvrent ! Ô nature magnifique, ô éternel repos !

---

8. *Baudrier* : sangle qui permet de porter une arme en bandoulière.
9. *Infante* : titre donné à une princesse d'Espagne.
10. *Se comporter de façon cavalière* : se comporter avec sans-gêne.
11. Cœur blessé par la joie.

SCORONCONCOLO — Le vent va glacer sur votre visage la sueur qui en découle. Venez, seigneur.
LORENZO — Ah ! Dieu de bonté ! Quel moment !
SCORONCONCOLO, *à part* — Son âme se dilate singulièrement. Quant à moi, je prendrai les devants. *Il veut sortir*
LORENZO — Attends ! Tire ces rideaux. Maintenant, donne-moi la clef de cette chambre.
SCORONCONCOLO — Pourvu que les voisins n'aient rien entendu !
LORENZO : *ils sortent.* — Ne te souviens-tu pas qu'ils sont habitués à notre tapage ? Viens, partons.

Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, acte IV, scène 11, 1834.

Texte 3

Clytemnestre, aidée de son amant Égisthe, a assassiné son mari le roi Agamemnon. Un tel crime, commis à l'insu de tous, leur a permis d'usurper le pouvoir. Vers la fin de la pièce, le Mendiant dévoile aux personnages présents les circonstances de ce meurtre encore impuni.

LE MENDIANT — Alors le roi des rois [12] donna de grands coups de pied dans le dos de Clytemnestre, à chacun elle sursautait toute, la tête muette sursautait et se crispait, et il cria, et alors pour couvrir la voix, Égisthe poussait de grands éclats de rire, d'un visage rigide. Et il plongea l'épée. Et le roi des rois n'était pas ce bloc d'airain et de fer qu'il imaginait, c'était une douce chair, facile à transpercer comme l'agneau ; il y alla trop fort, l'épée entailla la dalle. Les assassins ont tort de blesser le marbre, il a sa rancune : c'est à cette entaille que moi j'ai deviné le crime. Alors il cessa de lutter ; entre cette femme de plus en plus laide et cet homme de plus en plus beau, il se laissa aller ; la mort a ceci de bon qu'on peut se confier à elle ; c'était sa seule amie dans ce guet-apens, la mort : elle avait d'ailleurs un air de famille, un air qu'il reconnaissait, et il appela ses enfants, le garçon d'abord, Oreste, pour le remercier de le venger un jour, puis la fille, Électre, pour la remercier de prêter ainsi pour une minute son visage et ses mains à la mort. Et Clytemnestre ne le lâchait pas, une mousse à ses lèvres, et Agamemnon voulait bien mourir, mais pas que cette femme crachât sur son visage, sur sa barbe. Et elle ne cracha pas, tout occupée à tourner autour du corps, à cause du sang qu'elle évitait aux sandales, elle tournait dans sa robe rouge, et lui déjà agonisait, et il croyait voir tourner autour de lui le soleil. Puis vint l'ombre. C'est que soudain, chacun d'eux par un bras l'avait retourné contre le sol. À la main droite quatre doigts déjà ne bougeaient plus. Et puis, comme Égisthe avait retiré l'épée sans y penser, ils le retournèrent à nouveau, et lui la remit bien doucement, bien posément dans la plaie.

Jean Giraudoux, *Électre*, acte II, scène 9, extrait, 1937.

12. Cette expression désigne Agamemnon.

I. Question

Après avoir précisément déterminé les raisons pour lesquelles les meurtriers commettent leur crime, vous examinerez comment les trois extraits du corpus parviennent à représenter ou évoquer ces actes violents.

▶ Comprendre la question

Vous devez tout d'abord identifier « les raisons » de ces meurtres qui semblent particulièrement graves et violents. Un homme tue sa sœur, un autre assassine le duc de Florence tandis qu'une femme, aidée de son amant, s'en prend à son mari. Il vous faut donc expliquer ce qui a poussé les personnages à céder à cette violence.
Réfléchissez ensuite aux moyens utilisés par les dramaturges pour « représenter ou évoquer » la violence. Ces deux verbes orientent déjà votre réponse en vous invitant à relever des différences importantes. Les auteurs cherchent-ils à montrer ou bien à raconter ces actes violents ?

▶ Mobiliser ses connaissances

Au XVIIe siècle, le **classicisme** s'est illustré par son goût pour l'équilibre et la mesure. Au théâtre, différentes règles ont été instituées au nom d'un idéal de vraisemblance.
La règle des trois unités impose différents cadres. Dans son *Art poétique*, Boileau conseille ainsi : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/ Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »
Les auteurs doivent également respecter la règle de bienséance afin de ne pas choquer le spectateur. Par conséquent, il ne faut pas représenter la mort sur scène. Boileau écrit à ce sujet : « Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose ».
Avec *Horace*, Corneille fait un pas important vers l'esthétique classique, même s'il conserve encore une part d'indépendance. À ce titre, l'analyse de la mort de Camille peut se révéler particulièrement intéressante.

Dans la première moitié du XIXe siècle, de jeunes auteurs romantiques vont chercher à remettre en question le théâtre classique. C'est la création du **drame romantique**.
Victor Hugo est alors en première ligne avec des drames comme *Hernani*. Dans la préface de *Cromwell*, il rejette la plupart des règles classiques. Il écrit par exemple : « L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! Appliquer la même mesure sur tout ! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. »
Alfred de Musset va fortement contribuer à cette remise en question. Dans le premier acte de *Lorenzaccio*, il y a par exemple autant de lieux que de scènes ! La mort du duc illustre par ailleurs le rejet de la règle de bienséance.

▶ Procéder par étapes

Puisque le sujet est composé de deux parties en apparence bien distinctes, vous pouvez tout à fait, après une rapide introduction, conserver cette structure pour organiser votre développement.
Soyez sensible, dans la première partie de votre réponse, au pluriel utilisé pour évoquer « les raisons » de ces meurtres.

Par la suite, pour comprendre « comment les trois extraits du corpus parviennent à représenter ou évoquer ces actes violents », soyez attentif à ce qui fait la singularité de chaque texte. En effet, ces auteurs ont été amenés à faire des choix différents. Utilisez vos connaissances pour expliquer les raisons de ces choix.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des trois sujets suivants.

Commentaire de texte

Vous ferez le commentaire du texte 3.

▶ Comprendre le texte

Cet extrait de pièce de théâtre est uniquement constitué d'un récit. Ce choix de l'auteur pourra être interprété durant le commentaire. En outre, il vous permettra d'utiliser les outils littéraires propres au récit comme l'analyse des temps ou des points de vue.

Le personnage d'Agamemnon occupe ici une place particulièrement importante mais il ne faut pas oublier qu'il est présenté par l'intermédiaire du mendiant. Par conséquent, ne négligez pas le rôle joué par ce dernier.

Ce texte, par la place qu'il accorde à la mort et à la violence, peut tout à fait s'inscrire dans le registre tragique. Pour autant, essayez de percevoir ce qui fait son originalité par rapport aux tragédies antiques par exemple. Si Giraudoux veut réécrire le mythe d'Électre, c'est aussi pour en livrer une vision personnelle.

▶ Mobiliser ses connaissances

Électre est issue de la mythologie grecque et elle a marqué l'histoire du théâtre. Dès l'Antiquité, Eschyle, Sophocle et Euripide la représentent dans leurs tragédies. Au XXe siècle, Jean Giraudoux s'inscrit dans cette tradition. Le **mythe** se lie à la **réécriture**.

Il crée cependant d'importants décalages. Il qualifie par exemple sa pièce de « tragédie bourgeoise », il utilise certains codes du vaudeville, il introduit quelques anachronismes et il invente de nouveaux personnages comme ce jardinier que doit épouser Électre.

En somme, les grands mythes comme ceux d'Électre, d'Œdipe ou d'Antigone sont constamment réécrits et réinventés. C'est notamment cette richesse qui leur permet de traverser les siècles.

Dans sa pièce, Jean Giraudoux transforme Électre en enquêtrice. La **tragédie** se mêle à l'**enquête**. La jeune femme, poussée par son intuition, tente en effet d'éclaircir les circonstances de la mort de son père. Pourtant, c'est ici le mendiant qui va livrer la clé du mystère...

On voit que Jean Giraudoux utilise les ressorts propres aux enquêtes policières. Il s'inspire peut-être également de Sophocle qui, dès l'Antiquité, avait fait du mythe d'Œdipe une forme d'enquête. Œdipe critique le mystérieux responsable de la peste qui ravage Thèbes et il le poursuit sans relâche avant de réaliser que c'est lui-même qu'il traque... Le personnage est donc à la fois l'enquêteur et le coupable !

▶ Procéder par étapes

La mort est au centre de cet extrait, comme le rappelle le chapeau d'introduction. Vous pouvez donc commencer par relire ce texte afin de bien comprendre les différentes particularités de ce récit tragique.
Pour construire et développer votre plan au brouillon, posez-vous quelques questions simples. Quel rôle joue le mendiant dans ce texte ? Comment est présentée la mort d'Agamemnon ? Quelle est l'originalité de ce récit ?
Durant le développement, pensez à utiliser des procédés précis afin de ne pas paraphraser le texte. Il ne s'agit pas de résumer le récit du mendiant mais bien de l'interpréter.
Enfin, quelques références à ce célèbre mythe ou bien au reste de la pièce, sans être indispensables, seront valorisées durant la correction...

Dissertation

La représentation de la violence peut provoquer une certaine fascination chez le spectateur. Vous montrerez que le théâtre peut être le reflet d'une telle fascination mais aussi que cet art peut utiliser la violence à des fins plus profondes.
Vous développerez votre argumentation en vous appuyant sur les textes du corpus et sur votre culture personnelle.

▶ Comprendre le sujet

Le terme « violence » est ici central. Réfléchissez attentivement aux différents sens qu'il peut prendre afin d'enrichir votre dissertation.
La première phrase vous demande de lier la violence à une éventuelle « fascination » du spectateur. Vous devez donc expliquer ce qui pousse les spectateurs à assister à des pièces qui auraient pourtant tout pour les effrayer.
La seconde phrase vous invite cependant à ne pas faire de la violence un spectacle gratuit. Le théâtre peut ainsi utiliser cette violence « à des fins plus profondes ». Ces fins peuvent être artistiques ou encore philosophiques.

▶ Mobiliser ses connaissances

Parce qu'elle s'achève souvent par une mort, la **tragédie** semble bien liée à une forme de violence.
Néanmoins, cette violence n'est pas gratuite. Elle répond à des finalités profondes. Ainsi, les pièces tragiques représentent le combat de l'homme face à des forces qui le dépassent : elles proposent donc des réflexions subtiles sur la condition humaine. Par ailleurs, selon Aristote, la tragédie a pour but d'opérer une « catharsis », c'est-à-dire une purification ou une purge des passions sombres qui peuvent habiter le spectateur. Ce dernier ressent un mélange d'horreur et de pitié en observant ces personnages qui sont à la fois coupables et victimes.
La **comédie** est un genre théâtral visant à faire rire mais également à faire réfléchir. À l'inverse de la tragédie, elle rassemble des personnages qui n'appartiennent ni à la mythologie ni à l'Histoire. En outre, elle possède, en théorie, une fin heureuse.
Certes, la comédie est plus légère que la tragédie : elle peut donc sembler dépourvue de violence. Pourtant, les plus grandes comédies de Molière, comme *Tartuffe* ou *Le Misanthrope* savent être

graves lorsqu'il s'agit de peindre les défauts des hommes. Molière, dans sa préface, qualifie par exemple Tartuffe de « scélérat ». Le personnage agit bien avec une forme de violence, même si cette dernière est sournoise.
Or, le théâtre peut jouer un rôle important en représentant ces défauts, comme le rappelle Molière dans la préface de *Tartuffe* :

« [...] nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices, que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions ; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant ; mais on ne veut point être ridicule. »

▶ Procéder par étapes

L'analyse du sujet vous offre le plan de votre dissertation.
Ainsi, la première partie sera nécessairement consacrée à une éventuelle « fascination » du spectateur.
Les deux parties suivantes auront pour but d'enrichir cette idée. Pensez à ce que la représentation de la violence peut apporter à l'auteur, à l'acteur ou encore au metteur en scène. Gardez également à l'esprit qu'en mettant en lumière cette violence, l'auteur ne veut pas seulement fasciner le spectateur : il cherche également à le faire réfléchir.
Enfin, choisissez vos exemples avec soin. Les trois textes du corpus seront précieux pour cette dissertation mais il serait bon de les accompagner de quelques références supplémentaires. Essayez également, dans la mesure du possible, d'évoquer des mises en scène afin de bien respecter l'objet d'étude au programme.

Écriture d'invention

Dans un dialogue de théâtre, deux personnes délibèrent : la violence sur scène peut-elle constituer un spectacle acceptable ?
Ce dialogue argumenté entre les deux personnes qui s'affrontent sur cette question s'enrichira de votre connaissance du corpus et d'autres références au genre théâtral.

▶ Comprendre le sujet

Le sujet précise très explicitement la forme que le devoir doit prendre. Il s'agit ainsi de rédiger un dialogue argumenté respectant les contraintes de l'écriture théâtrale. Ce dialogue doit reposer sur l'opposition de deux personnages comme l'indiquent les verbes « délibèrent » et « s'affrontent ». Le thème de la violence sera au cœur de ce débat. Il faut ici chercher à comprendre pourquoi celle-ci peut sembler choquante tout en montrant qu'elle peut également devenir « acceptable » pour différentes raisons. Des arguments variés permettront d'enrichir les deux thèses.

▶ Mobiliser ses connaissances

Dans un texte argumentatif, **délibérer** revient à exposer deux thèses différentes en maintenant, au moins temporairement, une forme d'indécision.
Au théâtre, un débat peut ainsi se créer entre deux personnages. Il sera parfois particulièrement vif et polémique. La délibération peut également être intérieure, comme dans le cas du monologue délibératif.
Il s'agit ici de proposer une délibération animée permettant aux deux personnages de s'affronter autour d'un thème complexe : le spectacle de la violence.
Les **didascalies** sont des indications scéniques fournies par l'auteur d'un texte de théâtre. Souvent notées en caractères italiques, elles donnent différentes informations sur le décor, les déplacements, l'attitude ou encore sur le ton des personnages.
Elles sont relativement rares chez Corneille, Molière ou Racine. En revanche, elles deviennent plus abondantes dans le drame romantique et elles viennent même concurrencer le dialogue dans certaines œuvres modernes.
Dans son drame *Hernani*, Victor Hugo décrit par exemple avec une grande précision le tombeau dans lequel va se dérouler l'acte IV :
« *Les caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle. De grandes voûtes d'architecture lombarde. Gros piliers bas, pleins-cintres, chapiteaux d'oiseaux et de fleurs. — À droite, le tombeau de Charlemagne, avec une petite porte de bronze, basse et cintrée. Une seule lampe suspendue à une clef de voûte en éclaire l'inscription : KAROLUS MAGNUS. — Il est nuit. On ne voit pas le fond du souterrain ; l'œil se perd dans les arcades, les escaliers et les piliers qui s'entrecroisent dans l'ombre.* »
Ce souci du détail contraste avec l'extrême sobriété des didascalies au début de *Britannicus*, la tragédie de Racine : « *La scène est à Rome, dans une chambre du palais de Néron.*»
Si le sujet n'impose pas explicitement d'utiliser des didascalies, ces dernières pourront s'avérer précieuses. Elles donneront au devoir l'aspect d'un « dialogue de théâtre » et elles pourront apporter un complément intéressant aux différentes répliques.

▶ Procéder par étapes

Commencez par chercher des idées opposées sur le thème de la représentation de la violence au théâtre. Organisez ensuite ces arguments selon une progression logique.
Enrichissez ces idées en faisant preuve d'inventivité. Donnez par exemple à chacun de vos personnages des caractéristiques particulières. Gardez également à l'esprit que l'objet d'étude est « le texte théâtral et à sa représentation .
Enfin, durant la rédaction, n'oubliez pas d'utiliser des procédés littéraires et des exemples précis en vous appuyant sur le corpus mais aussi sur votre culture personnelle.

Question

Les trois textes de ce corpus accordent tous une place bien particulière à la mort. Dans la pièce de Corneille, Horace assassine sa sœur. Dans *Lorenzaccio* de Musset, Lorenzo de Médicis tue son cousin qui gouverne Florence en tyran et en débauché. Enfin, dans *Électre*, Jean Giraudoux évoque le meurtre d'Agamemnon. Pour autant, malgré cette apparente unité, le traitement de la violence peut varier selon les époques et les auteurs. Pour mieux comparer ces textes, nous commencerons par examiner les raisons qui poussent les personnages à tuer avant d'analyser plus précisément les moyens qui permettent aux auteurs de représenter ou d'évoquer ces actes violents.

En apparence, les personnages tuent pour des raisons politiques. C'est bien « Rome » qui est au cœur de l'échange entre Horace et Camille. Horace l'évoque à la fin du vers 28, et Camille répète le terme dans une anaphore, du vers 29 au vers 32. C'est ainsi pour défendre Rome qu'Horace a tué Curiace. De même, c'est lorsque que la colère de Camille se tourne vers Rome et ses habitants que la patience d'Horace atteint ses limites. Dans le drame de Musset, c'est pour sauver Florence que Lorenzo décide d'assassiner le duc. Dans cet extrait, la réaction de Scoronconcolo indique bien l'importance sociale et politique de la victime : « Ah ! Mon Dieu ! C'est le duc de Florence ! » Enfin, dans *Électre*, les deux amants semblent assassiner Agamemnon pour obtenir le pouvoir. Cependant, derrière ces motifs politiques se cachent également des raisons plus personnelles et sans doute plus profondes. Horace défend ainsi une certaine conception de l'honneur, qu'il place plus haut que le respect des liens familiaux. Lorenzo s'attaque à un tyran débauché au nom d'un idéal de justice. Clytemnestre est moins poussée par la quête du pouvoir que par sa colère. Elle veut se venger de cet époux qu'elle n'a jamais aimé et qui a accepté de sacrifier sa fille Iphigénie. Elle devient ainsi le jouet de sa haine, comme l'indique son attitude durant le meurtre : « Et Clytemnestre ne le lâchait pas, une mousse à ses lèvres ».

Par ailleurs, les moyens utilisés pour représenter ou évoquer la mort sont particulièrement variés. Corneille respecte la règle de bienséance en poussant Camille à mourir « derrière le théâtre ». Les paroles du personnage arrivent malgré tout jusqu'aux spectateurs. Ce choix indique une certaine fidélité aux règles classiques qui vont devenir de plus en plus importantes. Ainsi, le sang n'a pas coulé sur scène mais Corneille n'a pas, cependant, choisi le récit : le cri de Camille représente toujours une forme de violence. Musset rejette quant à lui les règles classiques, comme d'autres auteurs romantiques. Dans son drame, il ne prive pas le spectateur d'un moment important pour Lorenzo. Ce dernier a ainsi sacrifié sa réputation pour délivrer Florence. Néanmoins, le meurtre est rapidement exécuté et il faut noter une certaine sobriété dans les didascalies. « *Il le frappe* », précise simplement Musset avant d'ajouter : « *Il le frappe de nouveau* ». La mort est donc à la fois brutale et rapide, d'autant qu'elle a lieu la nuit. Un metteur en scène pourra, s'il le désire, utiliser l'obscurité pour atténuer la violence. En somme, c'est moins le meurtre en lui-même qui intéresse Musset que ses conséquences pour le personnage de Lorenzo. Ce dernier reste marqué par cette violence, comme le prouve la morsure, cette « bague sanglante » qui fait presque figure d'alliance. Giraudoux, pour sa part, reste fidèle aux règles classiques : il ne représente pas la mort mais la raconte par l'intermédiaire du mendiant. Ce choix pourrait sembler simplement logique : il paraît en effet difficile de représenter cette action qui appartient au passé. Mais le récit offre également des avantages littéraires. Il permet d'attirer l'attention du lecteur ou du spectateur sur certains

détails symboliques, comme lorsque que le mendiant évoque « une douce chair, facile à transpercer comme l'agneau ». Les temps du passé ou les différents points de vue peuvent également venir enrichir l'évocation de cette mort.
En somme, tous les textes de ce corpus mettent bien en avant la violence des personnages. Cependant, ces extraits nous rappellent également que les auteurs disposent de nombreux moyens pour raconter ou représenter la mort. Les choix peuvent varier selon les courants littéraires mais aussi selon les intentions des dramaturges.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

La mythologie grecque a été pour Jean Giraudoux une importante source d'inspiration. Après *Amphitryon 38* et *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, il écrit en 1937 *Électre,* pièce qu'il présente lui-même comme une « tragédie bourgeoise ». Ce célèbre mythe, Giraudoux le transforme en enquête. Le personnage d'Électre cherche ainsi à éclaircir les circonstances de la mort de son père, Agamemnon. Durant la scène 9 de l'acte II, le mendiant lève les derniers voiles qui recouvraient encore cette mystérieuse mort et les masques tombent : le « roi des rois » a été victime d'un meurtre commis par sa femme et son cousin, qui sont tous deux amants. Tous les ingrédients de la tragédie semblent donc en apparence réunis. Malgré tout, peut-on réellement qualifier ce récit de tragique ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par analyser le rôle joué ici par le mendiant. Nous montrerons ensuite que la mort devient dans ce récit un personnage important. Pour finir, nous tenterons de comprendre ce qui fait l'originalité de ce récit tragique.

I. Le messager de la tragédie

1. Un funeste conteur

Dès le début de la pièce, le mendiant paraît à la fois important et intrigant. Les autres personnages se demandent même s'il ne s'agit pas d'un dieu. Dans cet extrait, il est placé au premier plan car il se transforme en conteur, et Jean Giraudoux fait tout pour nous le rappeler. Le mendiant multiplie ainsi les « alors » et il utilise des polysyndètes en répétant la conjonction de coordination « et » : « et il cria, et alors pour couvrir la voix, Égisthe poussait de grands éclats de rire, d'un visage rigide. Et il plongea l'épée. Et le roi des rois n'était pas ce bloc d'airain ». Tout en donnant aux paroles du mendiant un caractère très oral, ces termes permettent également de dramatiser le récit. Les temps choisis renforcent par ailleurs cette dramatisation. Le passé simple souligne l'aspect soudain et violent de certaines actions : « Et il plongea l'épée. » L'imparfait est utilisé pour des faits plus longs ou répétitifs, qui ne semblent pas vouloir s'achever : « Et Clytemnestre ne le lâchait pas, une mousse à ses lèvres ». Le personnage du mendiant, en se transformant en conteur, devient donc l'égal de tous ces messagers porteurs de mauvaises nouvelles que l'on rencontre dans l'histoire de la tragédie. Il présente également certains points communs avec le chœur des

tragédies antiques puisqu'il commente une action dont il se situe légèrement en retrait. Ainsi, c'est bien un personnage central, d'autant que c'est lui qui va définitivement confondre les meurtriers.

2. La résolution de l'intrigue

Le mendiant fait également figure d'enquêteur en désignant les meurtriers. Il se montre ainsi sensible aux indices : « Les assassins ont tort de blesser le marbre, il a sa rancune : c'est à cette entaille que moi j'ai deviné le crime. » Le présent de vérité générale donne au discours du personnage des accents de certitude. Il place également le mendiant en position de supériorité par rapport à tous ceux qui n'ont pas su écouter ce que le marbre avait à dire. Le « moi » peut sembler redondant mais il indique bien que ce personnage se distingue de tous les autres. Le mendiant identifie donc les assassins, malgré les précautions de ces derniers qui tentent par exemple de maquiller le meurtre en accident en remettant l'épée dans la plaie. Il reconstitue sous nos yeux ce « crime », en nous offrant parfois des détails étrangement précis, comme lorsqu'il évoque les pensées d'Agamemnon. Certes, les spectateurs familiers de la mythologie connaissent déjà l'identité des meurtriers. En revanche, pour Électre et Oreste, ce récit est capital. C'est d'ailleurs lui qui va précipiter le dénouement tragique car dès que le mendiant aura achevé cette tirade, Oreste partira, l'épée à la main, punir les meurtriers. Le mendiant joue le rôle de moteur de la tragédie en parvenant à éclaircir les derniers mystères qui entouraient la mort du « roi des rois ».
Le mendiant est donc à la fois un conteur et un enquêteur. Il démasque les coupables et, par la même occasion, il permet au spectateur d'assister à la mort d'Agamemnon.

II. Un récit qui met la mort en scène

1. La fin du « roi des rois »

Agamemnon est placé au centre des paroles du mendiant. C'est autour de lui que s'organise le récit. Ainsi, son épouse est « tout occupée à tourner autour du corps » et, avant d'être victime de l'ombre, le personnage croit « voir tourner autour de lui le soleil ». Par ailleurs, le mendiant nous permet d'accéder aux dernières pensées du roi. L'auteur insiste également sur la fragilité du personnage, qui devient de plus en plus évidente au fil du texte. Certes, Agamemnon se débat avec vigueur au début de l'extrait : la longueur de la première phrase traduit particulièrement bien l'agitation du personnage et la violence de cet affrontement. Seulement, il se montre rapidement vaincu. Même Égisthe paraît étonné : ce héros n'est pas un surhomme. Ce n'est finalement pas un « bloc d'airain et de fer » mais « une douce chair, facile à transpercer comme l'agneau ». Les adjectifs et la comparaison s'opposent ici au surnom « le roi des rois ». Ce dernier devient anecdotique si bien qu'il disparaît de l'extrait dès qu'Agamemnon est touché. Tout se passe comme si le « roi des rois » devenait un homme parmi les hommes. Il n'est même plus un époux : le divorce avec Clytemnestre semble symboliquement consommé. Cette dernière devient à ses yeux « cette femme », comme le précise à deux reprises le mendiant. Si la fin d'Agamemnon est tragique, Jean Giraudoux semble attaché à nous présenter le personnage comme un simple être humain qui s'éteint. Il est par exemple, comme le reste des hommes, inclus dans un « on » très impersonnel lorsque le mendiant précise que « la mort a ceci de bon qu'on peut se confier à elle ».

2. La « seule amie » d'Agamemnon

Un nouveau couple se crée alors. Agamemnon abandonne cette épouse qui s'acharne sur lui pour « se confier » à la mort. Comme il avait donné vie au marbre blessé, Jean Giraudoux personnifie ici la mort qui devient la « seule amie » d'Agamemnon. Cette personnification ne fait qu'accentuer la solitude du personnage. Il faut en effet souligner le contraste saisissant entre l'attitude de la victime et celle des meurtriers. Quand Agamemnon crie, Clytemnestre est « muette » et Égisthe conserve « un visage rigide ». Ce récit ne contient par ailleurs aucun dialogue car plus aucune communication ne semble possible entre ces personnages. Le mendiant nous cache ainsi les pensées des meurtriers, ce qui peut accentuer la violence de la scène. Agamemnon est bien abandonné à son funeste sort. Reste la mort donc, qui a « un air de famille, un air qu'il reconnaissait ». Cette « mort », évoquée à trois reprises dans l'extrait, le ramène paradoxalement vers les deux enfants à qui il a donné la vie. Mais, à nouveau, ce souvenir est lié au meurtre et à la violence. Si Agamemnon pense à son fils, c'est pour associer ce dernier à une future vengeance. S'il revoit sa fille, c'est parce qu'elle prête « son visage et ses mains à la mort ». Impossible, donc, d'échapper au sang qui se répand de plus en plus. L'ombre emporte pour de bon « le roi des rois » et, avec elle, les autres personnages.

En donnant vie à la mort, Jean Giraudoux renforce indéniablement le caractère tragique de ce récit. Pour autant, il utilise ici ce registre tragique avec une forme d'originalité.

III. Un récit tragique bien singulier

1. Une apparence de destinée

Certes, le récit du mendiant inclut ce meurtre dans une histoire qui le dépasse. Par leurs noms, les personnages s'inscrivent tout d'abord dans la lignée des Atrides, lignée maudite à cause des crimes des frères Atrée et Thyeste. Atrée, le père d'Agamemnon, a notamment tué ses neveux avant de les servir à leur père durant un macabre repas. Par son ascendance, Agamemnon est bien lié à ce récit tragique, tout comme Égisthe par ailleurs. Mais il appelle également la malédiction à se poursuivre lorsqu'il convoque symboliquement son fils afin de « le remercier de le venger un jour ». Il ne faut pas oublier qu'Oreste s'est invité parmi les autres personnages pour écouter ce récit. Électre est également étroitement associée à la mort au point de lui offrir son visage et ses mains. Le sang appelle donc le sang. Clytemnestre peut bien chercher à éviter celui d'Agamemnon, jamais le souvenir de meurtre ne la quittera et c'est son propre sang qui coulera à la fin de la pièce de Giraudoux. La couleur de sa robe, dans cet extrait, n'est-elle pas un signe annonciateur de cette fin contre laquelle elle ne peut pas lutter ? Le mendiant nous rappelle ainsi qu'« elle tournait dans sa robe rouge ».

2. Le poids de la haine

À la question « qu'est-ce la tragédie ? », Jean Giraudoux apporte une réponse intéressante : « C'est l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain. » Cette définition est tout à fait juste. Les dieux et le destin sont des personnages importants dans la plupart des tragédies. Seulement, ces propos conviennent-ils tout à fait à cet extrait ? Sans doute,

mais à condition de les comprendre sans les restreindre. En effet, il faut souligner que le destin et les dieux semblent ici étrangement discrets. La mort d'Agamemnon est présentée comme un simple « crime » puis comme un vulgaire « guet-apens »... Si Égisthe semble de plus en plus beau, il se distingue aussi par ces « grands éclats de rire » qui brisent la solennité de l'instant. Quant à Clytemnestre, elle est « de plus en plus laide » et, ivre de rage, « une mousse à ses lèvres », elle est animalisée. Tout nous rappelle en outre que c'est bien sa haine qui est à l'origine de la mise à mort et non une quelconque malédiction divine. Cette haine, c'est celle d'une femme qui n'a pas choisi son mari, qui a vécu dans le dégoût de cette « barbe », et qui n'a jamais pardonné à Agamemnon le sacrifice de sa fille Iphigénie. L'évocation des « quatre doigts » peut sembler tout à fait anecdotique. En réalité, elle nous rappelle le rôle joué par le ressentiment dans ce crime : durant toute la pièce, Clytemnestre se moque en effet d'Agamemnon qui avait l'habitude de relever le petit doigt. En somme, s'il y a quelque chose de « plus grand que » Clytemnestre, c'est moins le destin choisi par les dieux qu'un sentiment qui est bien humain : la haine. Il ne s'agit donc pas pour Giraudoux de refuser toute forme de tragique mais bien plutôt de nous proposer un tragique à visage humain, capable de parler aux spectateurs du XXe siècle. Les hommes sont toujours irrésistiblement poussés vers le malheur mais les dieux ne sont sans doute pas les seuls responsables...

Conclusion

Ce n'est pas un hasard si, durant la première représentation d'*Électre*, c'est Louis Jouvet qui a joué le rôle du mendiant. Celui qui était le metteur en scène de la pièce, tout en étant « un comédien génial » d'après Jean Giraudoux lui-même, semblait avoir parfaitement compris l'importance de ce personnage. Ainsi, le mendiant est un conteur tragique, qui met en lumière le rôle central joué par la mort. Ce récit est donc bel et bien tragique mais il l'est de manière singulière. Sans refuser le détour par la violence, Jean Giraudoux introduit dans sa pièce des décalages qui, loin de nuire au mythe originel, permettent de voir l'histoire d'Électre sous un nouveau jour. « Admettons que j'ai épousseté le buste d'Électre », reconnaissait Jean Giraudoux. En réalité, ce dernier n'a pas seulement dépoussiéré le mythe d'Électre : il l'a réinventé.

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

« La mort, la trahison, le désespoir sont là, tout prêts » : c'est avec ces mots sombres que le chœur évoque la tragédie dans *Antigone* de Jean Anouilh. En allant voir une tragédie, chaque spectateur sait en effet qu'il va être confronté à une forme de violence, qu'elle soit physique, morale ou verbale. Mais alors, pour quelles raisons se presse-t-on depuis des siècles pour assister à ces pièces ? Pour mieux comprendre ce qu'apporte la violence sur la scène du théâtre, nous commencerons par étudier cette forme de fascination qui peut naître chez le spectateur. Seulement,

dans un deuxième temps, nous montrerons également que la représentation de la violence vient enrichir la création artistique. Pour finir, nous noterons qu'elle peut aussi nourrir la réflexion du lecteur et du spectateur.

I. La violence nourrit la fascination

1. La fascination pour les victimes

Le spectateur pourra tout d'abord être amené à ressentir la violence du point de vue des victimes. Dans *Les Juives*, Robert Garnier nous confronte par exemple à la douleur d'un peuple victime d'un roi sanguinaire. Cette violence, à la fois physique et morale, a pour but de faire compatir le spectateur. Ce dernier partage la souffrance des personnages grâce aux procédés pathétiques employés par l'auteur. De même, dans *Britannicus* de Racine, l'empereur Néron contraint Junie à rompre avec Britannicus. Ce dernier, ignorant que Néron les observe, accable Junie de questions et de reproches : « Qui vous rend à vous-même, en un jour, si contraire ?/ Quoi ! même vos regards ont appris à se taire ?/ Que vois-je ? Vous craignez de rencontrer mes yeux ?/ Néron vous plairait-il ? Vous serais-je odieux ? » Il y a bien, dans cette mise en scène organisée par Néron, une forme de violence même si aucune goutte de sang n'est versée. La perversité de l'empereur détruit déjà le personnage de Britannicus. Les types de souffrance sont donc variés au théâtre. La « fascination » éprouvée par le spectateur est alors complexe : elle tient dans un subtil mélange d'identification et de distanciation. Le spectateur ressent les émotions des personnages sans tout à fait les partager, ce qui est plus confortable et plus prudent !

2. La fascination pour les coupables

Mais le spectateur peut également être fasciné par les personnages qui sont responsables de cette violence. Ainsi, dans *Britannicus*, malgré ce que peut laisser croire le titre de cette tragédie, c'est bien le personnage de Néron qui est au premier plan. Néron est certes un « monstre », pour reprendre un terme employé par Roland Barthes, mais c'est un monstre intrigant car il est peu à peu conduit à délaisser le bien pour choisir le mal. Même si son attitude est condamnable, Néron se révèle donc finalement plus riche que le personnage de Britannicus qui n'évolue pas véritablement. L'attitude des coupables peut par ailleurs être complexe. Dans *Horace*, c'est au nom d'une certaine conception de l'honneur qu'Horace tue ceux qui s'opposent à Rome. Dans *Lorenzaccio* de Musset, le personnage de Lorenzo est certes amené à se transformer en débauché puis en meurtrier, mais il le fait au nom d'un idéal de justice : il veut délivrer Florence d'un tyran. Comme souvent dans le drame romantique, c'est précisément cette dualité du héros qui intéresse l'auteur. Cette ambiguïté n'est pas non plus étrangère à l'intérêt que les spectateurs portent à tous ces personnages qui peuvent commettre des actes condamnables. Œdipe a tué son père et couché avec sa mère, mais il a également été victime du destin... Devant ces personnages qui sont à la fois des coupables et des victimes, le spectateur ressent alors un mélange d'horreur et de pitié. C'est le principe de la « catharsis », sorte de purge ou de purification des émotions les plus sombres. D'après Aristote, le spectateur sortirait du théâtre lavé des passions violentes qui l'habitaient.

En somme, sur le plan des émotions, la représentation de la violence semble particulièrement riche.

Elle peut révolter ou émouvoir, mais elle ne laisse jamais le spectateur indifférent. Elle comporte donc sans doute certains aspects fascinants. Mais le théâtre peut également utiliser cette violence à d'autres fins.

II. La violence nourrit la création

1. Écrire la violence

La violence peut tout d'abord venir nourrir la création littéraire de bien des manières. Pour un auteur, il existe ainsi de nombreux moyens d'écrire ces scènes sombres ou sanglantes. La grande variété des dénouements tragiques l'illustre bien. Les auteurs baroques n'hésitaient pas à représenter la mort sur scène. À la fin d'*Antigone* de Jean de Rotrou, Hémon se suicide par exemple sous les yeux des spectateurs, tout près du cadavre d'Antigone. Mais avant de se donner la mort, il laisse parler sa colère et s'en prend à son père Créon : « Retirez-vous, barbare ; évitez ma colère :/ Je n'ai plus de respect, ni connais plus mon père. » En tirant profit des didascalies, des interjections, des apostrophes ou des phrases exclamatives, Rotrou met donc tout son art au service de cette violence à la fois physique et verbale. Mais la mise à mort pourra parfois être plus sobre, comme dans les pièces classiques qui respectent la règle de bienséance. N'est-ce pas, pour autant, tout aussi poignant ? Corneille, dans *Horace*, nous cache la mort de Camille mais il fait retentir ses dernières paroles, ce qui ne peut qu'alimenter l'imagination du spectateur. À la fin de *Suréna*, ce même auteur fait mourir son héros loin du spectateur, mais le récit, par sa sobriété, ne peut que nous toucher : « À peine du palais il sortait dans la rue,/ Qu'une flèche a parti d'une main inconnue./ Deux autres l'ont suivie ; et j'ai vu ce vainqueur,/ Comme si toutes trois l'avaient atteint au cœur,/ Dans un ruisseau de sang tomber mort sur la place. » Dans la préface de *Bérénice*, Racine va même plus loin en affirmant que « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. » À la violence des corps, Racine préfère donc la violence des « passions ». En somme, cette violence représente pour les auteurs un thème particulièrement riche sur le plan littéraire : elle permet aux plus talentueux d'entre eux d'offrir une forme de majesté aux actes les plus sombres.

2. Représenter la violence

Mais la violence peut également valoriser les comédiens et les metteurs en scène. Racine nous rappelle dans la préface de *Bérénice* l'importance des acteurs qui doivent être « héroïques » pour donner vie à la violence des « passions ». Les scènes sombres ou agitées demandent ainsi aux comédiens d'utiliser toute la palette de leur art : intonations, expressions du visage, gestuelle... Qu'ils soient victimes ou bourreaux, les acteurs trouvent donc dans ces scènes autant d'occasions de briller. On comprend par ailleurs pourquoi les acteurs avouent souvent apprécier ces rôles : ils leur permettent de se confronter à des personnages souvent troubles et complexes. De même, les drames romantiques peuvent se révéler stimulants pour les metteurs en scène. Ces derniers doivent alors interpréter la violence afin de lui donner un sens. Dans sa mise en scène de *Loren-*

zaccio, Francis Huster donne par exemple au crime de Lorenzo une signification politique. Même si l'action a en théorie lieu à Florence au XVIe siècle, il ramène l'intrigue dans le contexte agité de la France du XIXe siècle, notamment grâce aux costumes. George Lavaudant a, pour sa part, proposé plusieurs mises en scène de ce drame et il avoue que son interprétation de l'acte de Lorenzo a évolué avec le temps : « J'ai maintenant tendance à regarder le meurtre du duc comme un fait divers. [...] Je n'ai pas envie, aujourd'hui, de privilégier l'aspect politique de la pièce. » En somme, le meurtre de Lorenzo est constamment réinventé. L'acte violent se présente bien souvent comme une énigme qui ne sera déchiffrée qu'au moment de la représentation. Il ne prend tout son sens que lorsqu'il prend vie sur la scène du théâtre.

La violence n'est donc pas gratuite au théâtre. Quels que soient leurs choix, l'auteur, le metteur en scène ou encore l'acteur s'en nourrissent pour mieux lui donner du sens. Dès lors, elle n'entraîne pas seulement la fascination du spectateur : elle peut aussi venir alimenter sa réflexion.

III. La violence nourrit la réflexion

1. La question du mal

La représentation de la violence nous entraîne souvent vers une réflexion sur le mal. Pour certains auteurs, c'est même l'essence de la littérature que d'interroger cette forme d'ombre qui fait malheureusement partie de l'histoire des hommes. Dans la préface de *La Littérature et le Mal,* Georges Bataille écrit ainsi : « La littérature authentique est prométhéenne. L'écrivain véritable ose faire ce qui est contraire aux lois fondamentales de la société ». Dans un chapitre du *Théâtre et son double* intitulé « Le théâtre et la cruauté », Antonin Artaud écrit pour sa part qu'« il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur ». La jalousie, le mensonge, l'orgueil : ces sentiments sont donc à l'origine des plus grands personnages de la littérature française comme Néron dans *Britannicus* mais aussi Tartuffe et Caligula dans les pièces de Molière et d'Albert Camus. Même la comédie peut ici s'avérer précieuse, comme le rappelle Molière dans la préface de *Tartuffe*. En somme, il ne s'agit pas seulement de se laver inconsciemment des passions les plus noires : le spectateur doit faire face à cette violence et l'affronter. Si les personnages monstrueux nous présentent un reflet quelque peu déformé, leurs mésaventures peuvent se révéler instructives. À propos de Caligula, Albert Camus écrit ainsi : « Non, Caligula n'est pas mort. Il est là, et là. Il est en chacun de vous. » La violence, au théâtre, peut donc contribuer à rendre l'homme meilleur en faisant évoluer les consciences. Eugène Ionesco illustre cette idée en proposant, après la Seconde Guerre mondiale, une réflexion sur la barbarie à travers *Rhinocéros*. N'oublions pas, pour finir, que ces actions sombres valorisent par contraste des sentiments plus nobles, comme l'ombre peut venir, dans un tableau, renforcer la lumière.

2. La condition humaine

Malgré la violence qu'elle peut apporter sur la scène du théâtre, la tragédie nous propose enfin une réflexion souvent subtile sur la condition humaine. Le récit du mendiant, dans *Électre* de Giraudoux, nous rappelle ainsi qu'Agamemnon, même s'il est « le roi des rois », reste un être humain qui peut, comme les autres, « se confier » à la mort. Le personnage n'est pas un « bloc

d'airain et de fer » mais « une douce chair, facile à transpercer comme l'agneau ». Les héros de la mythologie semblent parfois bien éloignés de notre quotidien mais ils peuvent nous aider à mieux comprendre ce qui fait la spécificité et la fragilité de la condition humaine. Chaque homme est ainsi, comme les plus grands héros tragiques traqués par le destin, condamné à rendre les armes et à mourir... Au xxe siècle, le théâtre de Beckett propose également une réflexion profonde sur la condition humaine. La violence est alors symbolique mais elle n'en est pas moins réelle : l'écrivain s'attaque aux rapports entre les êtres humains en déconstruisant le langage dans un monde qui semble même avoir été abandonné par Dieu. À nouveau, il ne faut pas craindre ces réflexions qui peuvent sembler bien sombres. En effet, avoir conscience de cette fragilité, c'est aussi ce qui fait la grandeur de l'homme, comme le rappelle Pascal dans ses *Pensées* : « Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. »

Conclusion

La violence peut donc indéniablement s'avérer d'une grande richesse dès lors qu'elle n'est pas simplement gratuite. Certes, elle se révèle parfois fascinante pour le spectateur, mais elle nourrit également en profondeur la création et la réflexion. En somme, en lui donnant du sens, le théâtre parvient à transformer et peut-être même à sublimer la violence. On ne peut alors que partager le souhait d'Antonin Artaud : « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende ».

Travaux d'écriture : écriture d'invention

Deux femmes sortent tour à tour d'un théâtre. La rue est déserte.

ÉLISE — Laure ! Attends-moi !

LAURE, *se retournant.* — Je rentre ! J'en ai trop vu et trop entendu !

ÉLISE — Tout de même... Tu aurais pu attendre la fin de la pièce pour partir ! Par respect pour les comédiens au moins. J'étais tellement gênée que j'ai préféré sortir.

LAURE — Je trouve, au contraire, que j'ai été bien patiente. J'aurais mieux fait de rester chez moi. Des cris, des pleurs, des insultes, des coups et même du sang : tu ne vas quand même pas me dire que c'est du théâtre, ça ! Tu ne vas quand même pas oser affirmer que c'est de l'art ! Je ne sais pas qui est ce jeune auteur, mais il n'ira pas loin, tu peux me croire !

ÉLISE — Pourtant, ce n'est pas le premier à donner un rôle à la violence. Relis tes classiques : Horace tue sa sœur parce qu'elle a osé s'en prendre à Rome ! Phèdre se suicide après avoir injustement accusé son beau-fils ! Lorenzo, dans le drame de Musset, assassine son cousin Alexandre ! Et sous les yeux des spectateurs qui plus est. Quant à Médée, celle qui tue ses propres enfants... L'histoire du théâtre est pleine de bruit, de fureur et de sang.

LAURE — Eh bien je comprends pourquoi je mets rarement les pieds au théâtre. Qu'elle soit physique, morale ou verbale, la violence m'écœure. Je suis désolée, mais je ne vois toujours pas ce que ces paroles ou ces actes répugnants ont à voir avec l'art.

ÉLISE — « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. » Tu ne connais pas ce vers de Baudelaire ?
LAURE, *avec hésitation.* — Si... Mais je ne vois pas le rapport avec le théâtre.
ÉLISE — Les écrivains parviennent à transformer cette boue en or, cette violence en art. Il suffit de lire quelques vers pour s'en convaincre. Tiens, je me souviens encore de la mort de Phèdre. J'ai dû apprendre l'extrait par cœur quand j'étais au collège.
Elle prend une voix grave.
« Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu... Dans... Dans... » Attends, ça va me revenir... Ah oui !
Elle reprend, d'une voix toujours aussi grave.
« Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu ;
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ;
Et la mort à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté. »
Le mensonge, la violence et la mort, Racine en fait de la poésie !
LAURE — Bon, cette violence reste acceptable, je te l'accorde. Moi aussi, j'ai quelques souvenirs des cours de français. Je sais que dans d'autres tragédies, on raconte la violence, on ne la montre pas. Pourquoi pas... Mais il y a tant de belles choses à représenter. Tant de sentiments nobles qui honorent l'être humain. La solidarité, l'amour, le bonheur...
ÉLISE — Si tu ne veux que du bonheur, je te déconseille les tragédies... Mais tu vas te priver de nombreux chefs-d'œuvre.
LAURE — Il me reste les comédies. Au moins, on peut se divertir et passer un bon moment.
ÉLISE — Ah oui. Les comédies ! J'oubliais les comédies. Avec les valets qui récoltent des coups de bâton, les personnages trompés, les manipulateurs comme Tartuffe ou les enragés comme Alceste, le misanthrope de Molière...
LAURE — Eh bien, je dis adieu au théâtre alors ! Et sans regret !
ÉLISE — Au contraire : dis-lui merci ! Ces pièces nous permettent d'affronter notre part d'ombre. C'est aussi ce qui rend la violence acceptable. Elle n'est pas gratuite. Si les plus belles tragédies ne meurent jamais, c'est parce qu'on y trouve toujours de quoi réfléchir. Il y a des pièces qu'on peut relire sans cesse. On en sort toujours grandi. Elles nous élèvent. En ce moment, pour moi, c'est *Électre* de Giraudoux. (*Elle sort un petit livre de sa poche et le brandit comme un trophée*.) Je ne m'en lasse pas. Tu la connais, cette tragédie ?
LAURE, *avec hésitation.* — Oui, oui... Enfin je crois.
ÉLISE — Eh bien, relis les dernières lignes ! Non, je vais plutôt te les lire. Juste pour le plaisir.
LAURE — Écoute, je...
ÉLISE, *ignorant l'objection et tournant les pages.* — Voilà ! Une femme demande : « Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entre-tuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ? » Et tu sais ce que lui répond le mendiant ? « Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore. »
LAURE — L'aurore ?

ÉLISE — Derrière la mort, il y a souvent la vie. Derrière l'ombre, la lumière. Le dernier mot de Phèdre, juste avant d'expirer, c'est « pureté » ! C'est aussi cela, la tragédie. N'oublie pas que les personnages qui meurent, comme Antigone ou Électre, défendent souvent de belles valeurs. Même les meurtriers, parfois... Pense à Lorenzo qui assassine le duc pour libérer Florence. Oh ! Je ne dis pas qu'il a raison. Mais c'est un personnage complexe qu'il ne faut pas caricaturer.
LAURE — La violence te fascine, je le vois bien. Ce n'est toujours pas mon cas ! Je continue à penser que l'homme vaut mieux que cela. Les beaux vers des écrivains n'y changeront rien. (*Elle tente de s'éloigner*.)
ÉLISE — Une dernière chose, et après je te laisse rentrer chez toi. Demande aux acteurs ce qu'ils pensent de la violence.
LAURE — Je leur souhaite bien du courage. Je ne supporterais pas de jouer un meurtrier !
ÉLISE — Ils vont tous te répondre que jouer des rôles sombres, c'est toujours une expérience très riche car ils doivent se dépasser pour les incarner. Et pour représenter un meurtre ou un suicide, il y a autant de chemins à prendre que de metteurs en scène différents. Eux aussi, ils vont rendre la violence acceptable en donnant un sens à ces actes, sans pour autant les excuser. C'est ce qui fait toute la richesse du théâtre.
LAURE — Peut-être...
ÉLISE — Allez, ne quitte pas le théâtre fâchée. Restez au moins bons amis. La semaine prochaine, il y a une représentation de *Phèdre*. On m'en a dit le plus grand bien !
LAURE — Phèdre ? Celle qui se suicide à la fin de la pièce ?
ÉLISE — Fais un effort. Qu'est-ce que tu risques ? Je te paye ta place si tu veux.
LAURE — Bon, dans ces conditions... Mais je te préviens : si je suis déçue, je ne remets plus jamais les pieds dans un théâtre !

Sujet 5

Sujet national, juin 2014, séries ES et S

Objet d'étude : Écriture poétique et quête de sens, du Moyen Âge à nos jours
Corpus : Victo Hugo, Louis Aragon, Claude Roy

Texte 1

Crépuscule

L'étang mystérieux, suaire [1] aux blanches moires [2],
Frissonne ; au fond du bois la clairière apparaît ;
Les arbres sont profonds et les branches sont noires ;
Avez-vous vu Vénus [3] à travers la forêt ?

Avez-vous vu Vénus au sommet des collines ?
Vous qui passez dans l'ombre, êtes-vous des amants ?
Les sentiers bruns sont pleins de blanches mousselines [4] ;
L'herbe s'éveille et parle aux sépulcres [5] dormants.

Que dit-il, le brin d'herbe ? et que répond la tombe ?
Aimez, vous qui vivez ! on a froid sous les ifs [6].
Lèvre, cherche la bouche ! aimez-vous ! la nuit tombe ;
Soyez heureux pendant que nous sommes pensifs.

Dieu veut qu'on ait aimé. Vivez ! faites envie,
Ô couples qui passez sous le vert coudrier [7].
Tout ce que dans la tombe, en sortant de la vie,
On emporta d'amour, on l'emploie à prier.

Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles.
Le ver luisant dans l'ombre erre avec son flambeau.
Le vent fait tressaillir, au milieu des javelles [8],
Le brin d'herbe, et Dieu fait tressaillir le tombeau.

---

1. *Suaire :* linceul, c'est-à-dire drap blanc qui enveloppe les défunts.
2. *Moires* : les reflets changeants, mats ou brillants, de certains tissus.
3. *Vénus* : peut désigner la planète qui se lève (appelée aussi l'étoile du soir ou l'étoile du berger), mais aussi la déesse de l'amour.
4. *Mousselines* : étoffes de coton blanches portées par les promeneuses.
5. *Sépulcres* : tombeaux.
6. *If* : conifère souvent planté dans les cimetières.
7. *Coudrier* : variété de noisetier.
8. *Javelle* : brassée de céréales, destinée à être liée pour former une gerbe.

La forme d'un toit noir dessine une chaumière ;
On entend dans les prés le pas lourd du faucheur ;
L'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière,
Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur.

Aimez-vous ! c'est le mois où les fraises sont mûres.
L'ange du soir rêveur, qui flotte dans les vents,
Mêle, en les emportant sur ses ailes obscures,
Les prières des morts aux baisers des vivants.

Chelles, 18...

Victor Hugo, « Crépuscule », *Les Contemplations*, II, XXVI, 1856.

Texte 2

Vers à danser

Que ce soit dimanche ou lundi
Soir ou matin minuit midi
Dans l'enfer ou le paradis
Les amours aux amours ressemblent
C'était hier que je t'ai dit
Nous dormirons ensemble

C'était hier et c'est demain
Je n'ai plus que toi de chemin
J'ai mis mon cœur entre tes mains
Avec le tien comme il va l'amble [9]
Tout ce qu'il a de temps humain
Nous dormirons ensemble

Mon amour ce qui fut sera
Le ciel est sur nous comme un drap
J'ai refermé sur toi mes bras
Et tant je t'aime que j'en tremble
Aussi longtemps que tu voudras
Nous dormirons ensemble

Louis Aragon, « Vers à danser », *Le Fou d'Elsa*, 1963.

---

9. *Amble* : allure dans laquelle le cheval lève les deux jambes du même côté, alternativement avec celles du côté opposé.

Texte 3

L'inconnue

Le premier froid luisant dans le soleil plain-chant [10]
le vif vent vert qui garde une bienveillance certaine
et le bleu du ciel aigu comme un cri bleu d'hirondelle
(elles sont pourtant bien loin [11] quelque part aux Afriques)
Il y a encore les arbres en chœur qui chantent en vert majeur
mais déjà les doigts de cuivre de l'automne les rouillent ici et là
et il y a un arbuste (nous ne savons pas son nom)
dont les feuilles roussies sont d'un capucine [12] insolent
mais ne veulent pas être feuilles mortes   et s'accrochent

Je suis simplement content d'être là avec toi
de marcher près de toi dans l'herbe entre les arbres
Plus je me sens rétrécir de l'écorce et du temps
plus la vie est vaste plus le monde est grand
Mais ça ne me fâche pas   ni ne me fait peur
Je ne saurai jamais l'allemand pour lire Rilke [13] dans le texte
Je n'irai probablement ni à Kyoto [14] ni à Bali [15]
Il se fait un peu tard pour maîtriser le piano
et je respecte sans pouvoir y entrer le savoir en mathématiques
de mon ami Jacques Roubaud [16]   Tout ça n'a pas beaucoup d'importance
Même si j'avais encore des ans et des années
jamais non plus je ne te déchiffrerais entière
jamais je ne connaîtrais tous les chemins de ta rêverie
Les gens qu'on aime sont pareils à l'horizon
qui se dérobe quand on avance et qui recule quand on approche
Mais le bonheur d'être avec toi   c'est de te connaître par cœur
et pourtant de si peu te savoir que chaque matin je m'émerveille
en découvrant à mon côté   la mieux connue des inconnues

le Haut Bout
samedi 22 octobre 1983

Claude Roy, « L'inconnue », *À la lisière du temps*, 1986.

---

10. *Plain-chant* : terme de musique qui désigne un chant dans lequel toutes les voix se font entendre à l'unisson.
11. Les espaces blancs, aux vers 4, 9, 14, 19, 25, 27, sont voulus par le poète.
12. *Capucine* : rouge orangé.
13. *Rilke* : poète de langue allemande (1875-1926).
14. *Kyoto* : ville du Japon.
15. *Bali* : l'une des îles de l'Indonésie.
16. *Jacques Roubaud* : poète et mathématicien contemporain de Claude Roy.

I. Question

Comment s'exprime le sentiment amoureux dans les trois textes du corpus ?

▶ Comprendre la question

Sur le plan de la forme, ces extraits semblent très différents. Tous ces poètes accordent pourtant une place importante au « sentiment amoureux ». Vous devrez donc, dans votre réponse, analyser les moyens littéraires et poétiques qui permettent d'exprimer ce sentiment bien particulier.
Soyez également sensible à la richesse de ce thème... En effet, les poètes intègrent ces réflexions sur l'amour dans un questionnement plus large, qui concerne également la vie et la mort.

▶ Mobiliser ses connaissances

La poésie peut avoir une **fonction lyrique**. Le poète est alors l'égal d'Orphée, ce personnage de la mythologie capable d'émouvoir les plus terribles créatures des Enfers. Le mouvement romantique s'est notamment illustré par sa capacité à proposer aux lecteurs des poèmes touchants. Lamartine, l'un des premiers poètes romantiques, évoque par exemple le souvenir d'un amour perdu dans son célèbre poème « Le Lac », extrait des *Méditations poétiques*. Le registre lyrique permet alors de représenter toute la complexité du sentiment amoureux.
Les **formes poétiques** sont particulièrement variées dans ce corpus. Victor Hugo choisit un poème constitué de quatrains et d'alexandrins. Il conserve ainsi une forme de régularité. Louis Aragon, pour sa part, nous propose des sizains. Chaque strophe se compose de cinq octosyllabes et d'un hexasyllabe. Cette variation donne un certain rythme au poème et met en valeur le dernier vers de chaque strophe. Même si un lecteur attentif pourra reconnaître quelques types de vers dans le poème de Claude Roy, ce dernier se compose essentiellement de vers libres, comme l'indique l'absence de rimes. Ces choix sont importants : chaque auteur tente ainsi de trouver la forme poétique la plus à même de traduire le sentiment amoureux.

▶ Procéder par étapes

Commencez par relever des points communs entre ces textes. Malgré leurs différences formelles, ces poèmes sont en effet liés par des caractéristiques communes. La représentation du sentiment amoureux passe notamment par une forme de lyrisme ou encore par une évocation de la nature.
Essayez également d'élargir votre réflexion : l'amour permet aux poètes d'évoquer le temps qui passe, la vie ou encore la mort...
Pour mener à bien cette comparaison, pensez à vous appuyer sur des connaissances et des citations précises.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des sujets suivants.

Commentaire de texte

Vous ferez le commentaire du texte de Victor Hugo, « Crépuscule » (texte 1).

▶ Comprendre le texte

Ce texte peut être lu et analysé à différents niveaux. Il nous présente tout d'abord un paysage typiquement romantique. Le crépuscule est en effet propice au lyrisme cher aux poètes romantiques. Seulement Victor Hugo ne se contente pas de contempler la nature : il l'anime et lui donne la parole. Il faudra donc chercher à savoir ce que cette nature a à nous apprendre. La réflexion proposée par ce texte s'avère alors particulièrement riche puisque l'évocation du sentiment amoureux permet de méditer sur la condition humaine.

▶ Mobiliser ses connaissances

Victor Hugo a marqué la littérature française tant il s'est illustré, avec talent et succès, dans de nombreux genres littéraires. Très jeune, il se distingue par la qualité de ses poèmes. Ses drames romantiques, comme *Hernani* ou *Ruy Blas*, ont ensuite participé à l'évolution du théâtre français au XIXe siècle. De nombreux lecteurs gardent également en mémoire les personnages de *Notre-Dame de Paris* ou des *Misérables*. Cet artiste talentueux a cependant vécu différentes épreuves qui ont eu des conséquences sur ses œuvres. En 1843, sa fille Léopoldine se noie avec son mari. Victor Hugo est anéanti et il évoquera cette perte dans *Les Contemplations*, en 1856. L'écrivain est alors en exil, victime d'une décision de Napoléon III, celui qu'il surnomme, dans un pamphlet, « Napoléon le Petit ». Dans ce poème, pourtant, loin de sombrer dans une méditation pessimiste, Victor Hugo cherche à célébrer les charmes de la vie.

La **prosopopée** est une personnification bien particulière qui consiste à donner la parole à un mort ou à un élément inanimé. Dans ce poème, Victor Hugo nous propose par exemple un dialogue singulier : « Que dit-il, le brin d'herbe ? et que répond la tombe ? » Peu à peu, le lecteur entend même « les prières des morts ». La prosopopée est ici importante car elle nous offre l'image d'une nature animée et nous interpelle.

▶ Procéder par étapes

Commencez par relire attentivement ce texte pour en distinguer les caractéristiques importantes. Organisez ensuite vos remarques à travers un plan logique et cohérent. Vous pourrez notamment analyser les multiples contrastes qui structurent ce poème. Pensez à formuler, dès l'introduction, un projet de lecture précis. Demandez-vous par exemple ce que ce crépuscule peut apprendre à chaque être humain.

Enfin, n'oubliez pas qu'il s'agit d'un texte poétique : vous devez donc utiliser des outils propres à ce genre littéraire. Pensez notamment à analyser les rimes, à observer les rythmes, à interpréter les enjambements...

Dissertation

D'où provient, selon vous, l'émotion que l'on ressent à la lecture d'un texte poétique ? Vous répondrez à cette question en vous fondant sur les textes du corpus ainsi que sur les textes et œuvres que vous avez étudiés et lus.

▶ Comprendre le sujet

Pour bien comprendre ce sujet, il est important d'analyser le terme « émotion ». La question évoque ainsi l'ébranlement que peut provoquer un texte poétique chez celui qui le lit. Cette

émotion peut prendre différents visages selon les poèmes. Il pourra s'agir d'un sentiment positif, comme la gaieté, ou d'un sentiment plus sombre, comme la tristesse. L'émotion pourra également prendre la forme d'une indignation ou d'une révolte dans le cas de certains poèmes engagés qui dénoncent des injustices.
Vous devez donc réfléchir à ce qui, dans les poèmes, crée ou amplifie ces différentes émotions. La question interroge ainsi les spécificités du genre poétique. En quoi la poésie peut-elle davantage toucher le lecteur que le roman par exemple ? Qu'est-ce qui fait sa singularité, son essence ?

▶ Mobiliser ses connaissances

Le **sonnet** illustre les spécificités de la poésie. Il s'agit d'une forme poétique d'origine italienne, notamment utilisée par Pétrarque. Introduit en France au début du XVIe siècle, le sonnet a tout de suite été apprécié par les poètes de la Pléiade.
Cette forme est liée à de nombreuses contraintes. Un sonnet est en effet composé de quatorze vers, disposés en quatre strophes. Deux quatrains précèdent nécessairement deux tercets et les rimes peuvent également être organisées selon différents schémas.
Pourtant, ces contraintes ne brisent pas l'émotion : elles la renforcent. Baudelaire, qui a renouvelé au XIXe siècle l'utilisation du sonnet, écrit ainsi dans sa correspondance : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. [...] Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? »
En jouant avec les rythmes et les sonorités, le sonnet nous rappelle également que la poésie entretient des liens forts avec la musique.

▶ Procéder par étapes

Analysez la formulation de la question pour trouver le plan le plus adapté à votre dissertation. Ici, il ne s'agit pas de contredire l'affirmation proposée par le sujet mais de la développer. Votre plan sera donc thématique.
Il vous suffit ensuite de chercher différentes réponses à cette question. Chacune de ces réponses constituera une partie de votre développement. Organisez ces parties en sous-parties en utilisant des arguments et des exemples.
Pensez à faire référence à des textes suffisamment variés. Attention : il faut ici vous concentrer sur le genre poétique.

Écriture d'invention

Un article paru dans une revue littéraire reproche aux poètes de privilégier des thèmes sérieux et graves. Vous répondez à cet article par une lettre destinée au courrier des lecteurs de cette revue. Votre réponse comportera des arguments qui s'appuieront sur les textes du corpus, sur ceux que vous avez étudiés en classe et sur vos lectures personnelles.

▶ Comprendre le sujet

Le sujet précise explicitement la forme que doit prendre votre devoir. Il s'agit ici d'écrire une « lettre » adressée au courrier des lecteurs d'une « revue littéraire ». Cette lettre n'aura pas de

destinataire bien précis : vous pourrez vous adresser à l'auteur de l'article, à la rédaction de cette revue ou encore aux autres lecteurs. En revanche, l'utilisation du « je » est ici attendue.
Plus précisément, votre lettre se présentera comme une « réponse » en réaction à un article de cette revue. Le verbe « reprocher » indique la tonalité polémique de cet article. Implicitement, vous êtes donc invité à prendre la défense des poètes qui choisissent de « privilégier des thèmes sérieux et graves ». Ces thèmes peuvent être variés, comme votre devoir le montrera. Certains auteurs pourront même se tourner vers certains thèmes qui sont à la fois légers et graves.
Ce sujet vous propose donc une réflexion sur la poésie mais aussi un véritable travail d'argumentation.

▶ Mobiliser ses connaissances

Les **sujets sérieux et graves** ne manquent pas dans l'histoire de la poésie. Nombreux sont les poètes à avoir par exemple représenté la violence et la guerre. Dès le XVIe siècle, Agrippa d'Aubigné a peint dans *Les Tragiques* l'horreur des guerres de religion entre protestants et catholiques. Les poètes évoquent également des drames qui peuvent toucher chaque être humain, comme la perte d'un être cher. Même l'amour, thème en apparence si léger, peut donner lieu à des poèmes plus graves. Louis Aragon a par exemple écrit un poème intitulé « Il n'y a pas d'amour heureux » :

« Rien n'est jamais acquis à l'homme ni sa force
Ni sa faiblesse ni son cœur et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
Et quand il croit serrer son bonheur il le broie
Sa vie est un étrange et douloureux divorce
Il n'y a pas d'amour heureux »

Écrire une lettre vivante vous permettra de capter l'attention de votre correcteur. L'écriture d'invention reste, en effet, un exercice littéraire. Plusieurs procédés peuvent enrichir votre style et dynamiser votre lettre. Vous pouvez par exemple varier la ponctuation. L'interrogation rhétorique sera notamment un outil argumentatif précieux. Les phrases exclamatives peuvent également se révéler utiles. En outre, les apostrophes permettront d'interpeller l'auteur de l'article ou encore les lecteurs de la revue.

▶ Procéder par étapes

Au brouillon, commencez par chercher différents arguments permettant de prendre la défense des poètes. Vous pouvez également imaginer des extraits de l'article auquel vous allez répondre. Vous citerez ensuite ces extraits fictifs dans votre devoir afin de mieux les critiquer. Pensez à développer les termes présents dans la consigne : identifiez par exemple différents sujets « sérieux et graves » ainsi que des thèmes plus légers.
Lorsque vous aurez suffisamment d'idées et d'arguments, associez-les à des exemples précis. En effet, le sujet vous demande de vous appuyer sur des références issues du corpus et sur des connaissances plus personnelles.
Organisez ensuite votre lettre. Vous pouvez par exemple commencer par critiquer la vision des poètes évoquée dans l'article incriminé avant de développer votre propre conception de la poésie.

Question

Marchant dans les pas d'Orphée qui chantait son amour pour Eurydice, nombre de poètes ont exprimé dans leurs œuvres la force de l'amour. Ainsi, Victor Hugo dans « Crépuscule » puis Louis Aragon dans « Vers à danser » et Claude Roy dans « L'inconnue » évoquent tous le sentiment amoureux. Mais comment parviennent-ils à exprimer la richesse de ce sentiment bien particulier ? Pour répondre à cette question, nous verrons que le sentiment amoureux s'exprime à travers des situations variées mais aussi grâce aux ressources du registre lyrique. Pour finir, nous montrerons qu'il s'exprime également à travers des réflexions qui le concernent mais le dépassent.

Le sentiment amoureux s'exprime de différentes manières selon les poèmes. Le cadre évoqué varie tout d'abord d'un texte à l'autre. Dans le poème de Victor Hugo, l'amour est directement associé à la nature et au paysage crépusculaire, comme l'indique le titre. Le poète joue avec différents contrastes pour représenter un paysage à la fois « sombre » et plein de « lumière ». Louis Aragon évoque lui aussi un « ciel » mais il s'agit davantage d'un symbole. En revanche, Claude Roy décrit « les arbres en chœur », « les doigts de cuivre de l'automne » ainsi que des « feuilles roussies ». Mais les situations d'énonciation sont également variées. Dans « Crépuscule », Victor Hugo donne la parole à la nature qui devient un véritable personnage du poème, d'autant qu'elle interpelle directement le lecteur à travers un « vous ». Les poèmes de Louis Aragon et de Claude Roy semblent s'inscrire dans un échange, sorte de dialogue amoureux, puisque chaque « je » poétique s'adresse à un « tu » qui est aimé. « J'ai refermé sur toi mes bras », écrit ainsi Aragon tandis que Claude Roy affirme : « jamais je ne connaîtrais tous les chemins de ta rêverie ». Cette utilisation des pronoms est intéressante car elle indique l'importance de l'altérité dans la relation amoureuse.

Ces trois poètes parviennent également à tirer profit de toutes les ressources du registre lyrique. Le paysage décrit par Victor Hugo semble tout d'abord propice à une méditation poétique et romantique. Il exalte ainsi l'importance de l'amour, comme le prouve l'utilisation des phrases exclamatives : « Lèvre, cherche la bouche ! aimez-vous ! » Le champ lexical de l'amour est employé mais les sentiments s'expriment de manière indirecte. Dans les textes de Louis Aragon et de Claude Roy, les émotions semblent beaucoup plus personnelles grâce à l'emploi du pronom « je ». Les deux poètes décrivent la force du sentiment amoureux, capable d'ébranler le « je ». « Et tant je t'aime que j'en tremble », écrit ainsi Aragon avant de réunir définitivement le « je » et le « tu » dans un « nous » : « Aussi longtemps que tu voudras/ Nous dormirons ensemble ». Claude Roy représente également une forme de « bonheur » : « chaque matin je m'émerveille/ en découvrant à mon côté la mieux connue des inconnues ». Il faut enfin relever l'importance de la musicalité dans ces textes. Le lyrisme se présente en effet comme une expression musicale des sentiments. Hugo et Aragon jouent avec les rimes et les rythmes, à tel point qu'Aragon intitule son poème « Vers à danser ». Claude Roy, quant à lui, utilise le champ lexical de la musique, dès le premier vers de son poème et dans la suite de son texte.

Enfin, le sentiment amoureux s'exprime à travers des réflexions plus vastes. Il s'agit tout d'abord de réfléchir au temps qui passe. Claude Roy évoque, au vers 20, les « ans » et les « années » qui ne suffiraient pas pour « [déchiffrer] entière » la femme aimée. Il constate également qu'il « se fait un peu tard pour maîtriser le piano ». Louis Aragon mêle les temps et place son poème au

carrefour du passé, du présent et du futur. Enfin, Victor Hugo nous propose une réflexion sur la mort qui est ici liée à l'amour : « Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles. » Mais la leçon que le lecteur est invité à tirer de ces vers n'est pas sombre. Il s'agit au contraire d'aimer l'autre et, à travers lui, la vie. « Vivez ! », peut-on lire dans « Crépuscule », dont le dernier mot est par ailleurs « vivants ». Claude Roy célèbre également les plaisirs de la vie, malgré les limites de la condition humaine : « Plus je me sens rétrécir de l'écorce et du temps/ plus la vie est vaste plus le monde est grand/ Mais ça ne me fâche pas [...]/ Tout ça n'a pas beaucoup d'importance ». Le sentiment amoureux s'inscrit en définitive dans un *carpe diem* qui nous invite à aller à la rencontre du monde et de ses plaisirs.

Nous ne pouvons donc que constater la richesse du sentiment amoureux dans ces poèmes. Les auteurs utilisent des moyens poétiques variés pour célébrer l'amour, mais aussi pour nous faire réfléchir sur la fragilité et la douceur de la vie. Victor Hugo, Louis Aragon et Claude Roy prouvent donc que ce thème a encore de beaux jours devant lui.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

Le recueil *Les Contemplations*, publié pour la première fois en 1856, est marqué par le souvenir de Léopoldine Hugo. La fille de Victor Hugo s'est noyée avec son mari en 1843, et le poète évoque, à de nombreuses reprises, ce souvenir qui le hante encore, bien des années plus tard. La mort joue donc un rôle important dans ce recueil. Pour autant, Victor Hugo n'oublie pas de célébrer les charmes de la vie et l'importance de l'amour. « Crépuscule », extrait de la partie intitulée « Autrefois », illustre parfaitement ce constat. Ce poème écrit en alexandrins et constitué de sept quatrains nous emporte en effet dans un paysage crépusculaire qui pourrait sembler bien sombre. Seulement, comme souvent, Victor Hugo va manier avec talent les contrastes pour mieux toucher son lecteur. Nous nous demanderons donc comment ce paysage devient l'occasion d'une méditation sur la condition humaine. Pour répondre à cette question, nous commencerons par noter que ce crépuscule a tout d'un paysage romantique. Mais nous montrerons dans un deuxième temps que ce paysage est également vivant, avant de nous intéresser aux leçons que le lecteur est invité à tirer du spectacle qu'il contemple.

I. Un paysage romantique

1. Un crépuscule à la fois sombre...

Les auteurs romantiques affectionnent les paysages sombres et intrigants. Ce « crépuscule » réunit ces caractéristiques. L'auteur décrit ainsi, dès le tout premier vers, « l'étang mystérieux, suaire aux blanches moires ». La métaphore crée une atmosphère étrange et l'adjectif « mystérieux » est mis en valeur par la diérèse, tout comme le substantif « suaire ». Le lecteur est invité à pénétrer dans un paysage associé à la nuit mais aussi à la mort. « Les arbres sont profonds et les branches

sont noires », précise le poète au vers 3. Il évoque également « l'ombre » à plusieurs reprises, ainsi que « la nuit » ou encore « la forme d'un toit noir ». Les rimes permettent en outre de réunir l'obscurité et la mort. Dans le troisième quatrain, le poème associe le substantif « tombe » et le verbe « tombe », qui évoque la nuit. Le décor pourrait même paraître lugubre. Nous nous promenons ainsi entre « les sépulcres » et « les tombes » et nous observons un « tombeau » : Victor Hugo insiste sur cet aspect du texte en utilisant des répétitions et en multipliant les synonymes. Ce « crépuscule » semble par ailleurs propice à la méditation et à la rêverie, comme le prouve l'attitude de l'ange qui, à la fin du texte, est « rêveur ».

2. ... et lumineux

Mais l'auteur reste également fidèle à ses principes romantiques. Il cherche, comme souvent, à créer d'importants contrastes pour mieux toucher l'imagination et la sensibilité du lecteur. Le premier vers évoque ainsi de « blanches moires » qui viennent s'opposer à la noirceur de l'étang. L'évocation de « Vénus », qui désigne à la fois la déesse et l'étoile, participe à cette illumination : la nature semble allumer, dans la noirceur de la nuit, quelques points de lumière. L'allitération en [v], au vers 4 et au vers 5, contribue à mettre en valeur cette référence à Vénus. Tout le reste du poème est parcouru par une forme de luminosité. Au vers 7, une antithèse, associée à un chiasme, rassemble « les sentiers bruns » et les « blanches mousselines ». Du plus petit élément jusqu'au plus grand, tout semble venir éclairer cette nuit. Ainsi « le ver luisant dans l'ombre erre avec son flambeau », tandis que « l'étoile aux cieux, ainsi qu'une fleur de lumière,/ Ouvre et fait rayonner sa splendide fraîcheur. » Les adjectifs sont ici mélioratifs et la métaphore est beaucoup plus positive. Le paysage ne peut que charmer l'imagination et la sensibilité du lecteur.

Comme souvent dans les œuvres de Victor Hugo, l'ombre est donc associée à la lumière, et ce crépuscule nous offre un clair-obscur digne des plus beaux paysages romantiques. Mais le poète va plus loin en donnant vie à cette nature qui s'anime sous nos yeux.

II. Un paysage vivant

1. Une nature animée

Loin d'être figé, ce paysage semble agité. Le deuxième vers du poème s'achève ainsi sur un verbe de mouvement : « au fond du bois la clairière apparaît ». La clairière semble surgir de l'obscurité. De même, au début de ce vers, l'enjambement permet de mettre en valeur le verbe « frissonne ». Les images poétiques et les rythmes s'associent alors pour donner vie à ce paysage. En outre, le ver luisant « erre » dans l'ombre tandis que « le vent » et « Dieu » font « tressaillir » le « brin d'herbe » et « le tombeau ». La répétition du verbe « tressaillir » contribue à animer cette nature vibrant sous nos yeux. Aux vers 23 et 24, la lumière semble elle aussi se diffuser et se déposer, comme le parfum d'une fleur. Nous pouvons donc constater ici une forme d'union entre le Créateur et sa Création. De ce tableau typiquement romantique se dégage finalement une impression d'harmonie et de vie. De l'infiniment petit à l'infiniment grand, la nature s'anime peu à peu, comme le prouve l'union, à travers la lumière, du ver luisant et de Vénus. Le lecteur est confronté à un véritable spectacle où se mêlent, en outre, différentes sensations comme la vue, bien évidemment, mais aussi l'ouïe

ou encore le toucher. Lorsqu'il décrit la « fleur de lumière » et sa « splendide fraîcheur », Victor Hugo nous offre même une synesthésie.

2. Les pouvoirs de la prosopopée

Mais le poète va jusqu'à donner la parole à cette nature à travers une longue prosopopée. Nous pouvons ainsi lire, au vers 8, que « l'herbe s'éveille et parle aux sépulcres dormants ». La nature prend vie et, à nouveau, nous relevons ici un contraste souligné par l'antithèse. Nous sommes donc invités à tendre l'oreille pour entendre ce que la nature veut nous dire : « Que dit-il, le brin d'herbe ? et que répond la tombe ? » Les discours commencent alors à se mêler. Si le poète interpelle le lecteur au début du texte, c'est bien la nature qui semble prendre le relais pour adresser aux « amants » qui passent dans l'ombre un message à la fois simple et riche : « Aimez, vous qui vivez ! on a froid sous les ifs./ Lèvre, cherche la bouche ! aimez-vous ! la nuit tombe ;/ Soyez heureux pendant que nous sommes pensifs. » L'utilisation du « vous » ainsi que les phrases interrogatives ou exclamatives permettent en outre de toucher directement le lecteur. Mais la prosopopée devient de plus en plus complexe au fil du poème. L'absence de guillemets permet ainsi de mêler les discours. Peu à peu, comme une forme d'union des êtres et de la nature, ce sont les morts qui semblent s'adresser aux vivants. C'est ce que suggère le dernier vers du poème qui associe « les prières des morts aux baisers des vivants ».

La méditation sur le sentiment amoureux est particulièrement riche parce qu'elle s'exprime par l'intermédiaire d'une nature à la fois animée et vivante. Le poète peut alors nous offrir une réflexion sur la fragilité et la grandeur de la condition humaine.

III. Une méditation sur la condition humaine

1. Du *Memento mori*...

« *Memento mori* », « souviens-toi que tu mourras », semble murmurer ce paysage à chaque être humain. Cette célèbre formule latine semble appropriée car Victor Hugo représente le temps qui passe inexorablement et mène les hommes vers le « sépulcre », « la tombe » ou « le tombeau ». « Les mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles », écrit le poète au vers 17. L'opposition de « jadis » et « aujourd'hui » indique parfaitement que la beauté, comme les fleurs, finit elle aussi par se faner. La « prière » des morts peut également toucher les vivants, d'autant qu'elle a, parfois, des accents lyriques, comme l'indiquent l'utilisation du « Ô » ou les phrases exclamatives. En donnant la parole à la nature et en nous faisant partager « les prières des morts », Victor Hugo nous rappelle que nous sommes, nous aussi, destinés à finir « sous les ifs », dans « le froid » et « pensifs ». Le pronom indéfini « on », utilisé à de nombreuses reprises, se révèle ici précieux : il lie notre destin à celui de cette nature dont nous faisons partie : « Tout ce que dans la tombe, en sortant de la vie,/ On emporta d'amour, on l'emploie à prier. »

2. ... au *Carpe diem*

Mais le *Memento mori* nous entraîne toujours, dans ce poème, vers un *Carpe diem*. Puisque la vie est courte et que la mort est nécessairement au bout du chemin, il est important de profiter

de l'existence : c'est ce que suggèrent les nombreux verbes à l'impératif comme « aimez », au vers 10 ou « aimez-vous » aux vers 11 et 25. Le corps est également évoqué au vers 11 : « Lèvre, cherche la bouche ! » Les amants sont invités, par cette métonymie, à profiter de la douceur et des plaisirs de l'amour. L'exhortation dépasse même le cadre du sentiment amoureux. « Vivez », peut-on lire au vers 13... Le poète évoque également « le mois où les fraises sont mûres », comme une invitation à cueillir les fruits et à goûter aux plaisirs de la vie. Les derniers vers nous indiquent bien que Victor Hugo n'occulte jamais l'importance de la mort, mais tout se passe comme si cette dernière ne donnait que plus de valeur à l'existence. Comme le « ver luisant », le poète, grâce à ses vers, illumine l'ombre avec le flambeau de son poème. Il est aussi à l'image de cet « ange du soir rêveur, qui flotte dans les vents », et « Mêle, en les emportant sur ses ailes obscures,/ Les prières des morts aux baisers des vivants. ». Nous pouvons en outre noter que c'est bien la vie qui, dans ce poème, a le dernier mot.

Conclusion

Ce crépuscule nous propose donc un paysage romantique capable de charmer, d'émouvoir et de faire réfléchir le lecteur. Victor Hugo parvient ici à nous offrir un portrait de la nature particulièrement riche dans lequel se reflète, en définitive, toute la condition humaine. Ce poème n'est pas sans rappeler certains textes de Ronsard. Ce dernier évoque lui aussi la fragilité de la condition humaine tout en invitant le lecteur à profiter des plaisirs de la vie. « Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :/ Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie », écrit-il dans un poème des *Sonnets pour Hélène*.

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

Étymologiquement, le poète est un créateur. Le terme « poésie » est en effet hérité d'un mot grec signifiant « création » ou « fabrication ». L'écrivain utilise ainsi les ressources du langage pour forger des œuvres singulières. Mais, ce faisant, il crée également des émotions chez celui qui le lit. Nombreux sont les poèmes qui sont en effet parvenus à ébranler les lecteurs et à les marquer durablement. Mais d'où provient cette émotion bien particulière que l'on ressent à la lecture d'un texte poétique ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire d'avoir à l'esprit que cette émotion peut prendre différentes formes et différents visages. Il importe également de comprendre ce qui fait l'essence de la poésie. Nous commencerons donc par rappeler que la poésie entretient des liens forts avec la musique, et que cette musicalité n'est pas étrangère aux émotions qu'elle crée. Seulement, nous montrerons ensuite que ce sont aussi les thèmes choisis par les poètes qui touchent les lecteurs. Enfin, nous analyserons les spécificités du langage poétique.

I. « De la musique avant toute chose »

1. Jouer avec les sonorités

Selon Paul Verlaine, la poésie serait « de la musique avant toute chose », comme il l'affirme son *Art poétique*. En effet, à l'instar du musicien, le poète cherche à jouer avec les sonorités. Il crée des liens à la fois sémantiques et phonétiques. Les rimes permettent par exemple de mettre certains termes en valeur. Dans « Crépuscule », Victor Hugo fait ainsi rimer « envie » et « vie » pour évoquer le topos du *Carpe diem*. Dans « Vers à danser », Louis Aragon fait rimer « à l'amble » et « ensemble » pour montrer les liens qui unissent le « je » au « tu ». Mais les sonorités peuvent aussi rassembler des termes à l'intérieur des vers grâce aux assonances et aux allitérations. Victor Hugo et Claude Roy utilisent le son [v] lorsqu'ils écrivent « Avez-vous vu Vénus [...] ? » et « le vif vent vert ». Racine retranscrit pour sa part les sonorités sifflantes associées au serpent dans *Andromaque*, une tragédie en vers qui se présente comme un véritable poème dramatique : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » Véritable musicien du langage, le poète parvient donc à toucher notre sensibilité grâce à l'alliance parfaite du sens et des sons.

2. Jouer avec les rythmes

Mais l'émotion ressentie devant un poème tient également dans l'utilisation subtile des rythmes. Certains poètes cherchent à créer une impression de régularité en utilisant un même type de vers tout au long du poème. Ils peuvent aussi répéter un vers afin de créer une forme de refrain, comme Louis Aragon dans « Vers à danser ». Ce poème n'est pas sans rappeler la ballade, genre très utilisé à la fin du Moyen Âge, qui repose précisément sur la répétition d'un même vers à la fin de chaque strophe. La « Ballade des pendus » et la « Ballade des dames du temps jadis » de François Villon se révèlent par exemple particulièrement touchantes. Victor Hugo brise quant à lui la monotonie de l'alexandrin en déplaçant la césure ou en multipliant les enjambements. Les poètes du XXe siècle vont encore plus loin en écrivant en vers libres. Chaque poète cherche donc à trouver le rythme le plus à même de mettre en valeur l'émotion qu'il cherche à transmettre. Comme l'écrit Léopold Sédar Senghor : « Seul le rythme provoque le court-circuit poétique et transforme le cuivre en or, la parole en verbe. »

3. Poésie et chanson

Nous comprenons donc pourquoi la poésie et la chanson entretiennent des liens si forts. À l'origine, les poèmes n'étaient pas faits pour être lus en silence mais pour être dits et chantés. Au XXe siècle, de nombreux chanteurs ont mis en musique des textes poétiques. George Brassens a par exemple chanté la « Ballade des dames du temps jadis » de François Villon ou « Il n'y a pas d'amour heureux » de Louis Aragon. Léo Ferré a interprété les plus grands poèmes de Verlaine. Plus récemment, le chanteur Jean-Louis Murat a lui aussi consacré tout un album à des textes de Charles Baudelaire. Ridan a également adapté un célèbre poème de Du Bellay qui commence par ce vers : « Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage ». Ces mariages particulièrement heureux indiquent bien que, comme la chanson, la poésie peut parvenir à toucher notre sensibilité de manière instantanée.

Une partie de l'émotion ressentie à la lecture d'un poème provient donc bien cette musicalité. Pour autant, il ne faut sans doute pas s'en tenir à une approche purement formelle.

II. Un cri du cœur et de l'esprit

1. Les pouvoirs du lyrisme

Les auteurs du mouvement Parnasse ont défendu une vision formelle de la poésie. Ils affirmaient en effet que le poème devait avoir pour seule fonction de créer un plaisir esthétique. Il s'agit alors de sculpter le langage comme une pierre précieuse : c'est ce que nous rappelle *Émaux et Camées*, le titre du recueil de Théophile Gautier. Or, cette conception de la poésie peut sembler réductrice. Le lyrisme ne tient pas seulement à la musicalité. Il tire également ses pouvoirs de quelques thèmes importants. Les poètes romantiques, dans la première moitié du XIXe siècle, ont ainsi évoqué des sentiments personnels pour les transmettre au lecteur. Ils représentent alors leur tristesse ou leur mélancolie. Musset affirme même que « les plus désespérés sont les chants les plus beaux », avant d'ajouter : « et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots ». La mort fait aussi partie des thèmes qui bouleversent les lecteurs. Dans *Les Méditations poétiques*, Lamartine évoque la perte de la femme aimée, tandis que Victor Hugo, dans *Les Contemplations*, fait référence à la brutale disparition de sa fille. Au XXe siècle, Paul Éluard a lui aussi évoqué la mort de sa femme Nusch : « Morte visible Nusch invisible et plus dure/ [...] Mon passé se dissout je fais place au silence. »

2. Une fenêtre ouverte sur le monde

Les poètes représentent également le monde qui les entoure. Certains auteurs créent des paysages qui deviennent les miroirs de leurs états d'âme. Paul Verlaine, dans sa célèbre « Ariette oubliée III » écrit par exemple : « Il pleure dans mon cœur/ Comme il pleut sur la ville ». Mais la poésie peut tout aussi bien nous prendre par la main et nous inviter à profiter des charmes du monde qui nous entoure. Beaucoup de poètes utilisent ainsi le topos du *Carpe diem* pour chanter la beauté de la vie. Ronsard nous pousse à profiter des douceurs de l'amour, comme dans les *Sonnets à Hélène*. Victor Hugo, avec « Crépuscule », s'inscrit dans cette tradition tout en la renouvelant. Dans le *Second Livre des odes*, Ronsard attire également notre attention sur les plaisirs simples de l'existence : « Achète des abricots,/ des pompons, des artichauts,/ des fraises, et de la crème :/ c'est en été ce que j'aime,/ quand sur le bord d'un ruisseau/ je les mange au bruit de l'eau,/ étendu sur le rivage,/ ou dans un antre sauvage. » C'est aussi cette variété de sentiments qui fait la richesse de la poésie et des émotions qu'elle procure.

3. Un cri de colère

L'émotion peut enfin prendre la forme d'un cri de colère et de révolte. La poésie engagée vise elle aussi à toucher le lecteur. Il pourra par exemple s'agir de représenter la violence de la guerre. Rimbaud, dans un poème intitulé « Le Mal », décrit un paysage qui ne peut pas laisser le lecteur insensible : « Tandis que les crachats rouges de la mitraille/ Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ;/ Qu'écarlates ou verts, près du Roi qui les raille,/ Croulent les bataillons en masse dans le feu... » Nous remarquons ici que Rimbaud utilise toujours les sonorités, mais les rimes ou les

allitérations sont mises au service de la dénonciation. Il ne s'agit donc plus d'un simple jeu formel, à la fois léger et gratuit. Le poète ne reste pas insensible face à la douleur qui l'entoure et il cherche bien à transmettre une partie de son indignation au lecteur.

La forme est donc, le plus souvent, mise au service du fond. Mais la spécificité du genre poétique tient également à l'utilisation bien particulière que les poètes font du langage.

III. Une autre langue

1. Une langue plus pure

La langue poétique pourra sembler plus pure que celle que nous retrouvons dans d'autres genres. Il y a tout d'abord, dans bon nombre de poèmes, une exigence de brièveté qui condense et renforce l'émotion. Le sonnet est par exemple une forme à la fois brève et très codifiée. Or, ces normes ne contraignent pas le poète. Au contraire, elles lui permettent de toucher encore davantage le lecteur. Au sujet du sonnet, Baudelaire écrit justement dans sa correspondance : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. [...] Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? » Le choix des termes est également important. Pour Mallarmé, si la poésie ébranle le lecteur, c'est parce qu'elle parvient à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ».

2. Illuminations

La poésie atteint en outre le lecteur grâce à la force des images forgées par les auteurs. Les poètes utilisent ainsi fréquemment les métaphores pour créer un monde nouveau. Le lecteur découvre alors de véritables illuminations poétiques, pour reprendre le titre d'un des plus beaux recueils d'Arthur Rimbaud. Dans *Illuminations*, ce dernier nous emporte dans un monde d'une incroyable richesse, fait d'images poétiques et de multiples sensations. C'est notamment ce qui fait qu'un poème en prose, même s'il n'a plus la musicalité des vers, reste profondément poétique. Comme le précise Rimbaud dans une lettre adressée à Paul Demeny, le poète devient alors un « voyant ». Victor Hugo, dans « Fonction du poète », voit également le poète comme un guide qui éclaire les autres hommes. Comme Prométhée, le poète apporte une forme de lumière. C'est pourquoi Rimbaud affirme en outre que « le poète est vraiment voleur de feu ». Il ajoute enfin, comme pour mieux résumer ce qui fait pour lui la force de la poésie et de l'émotion qu'elle procure : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs. »

3. Décalages

En somme, la poésie parvient bel et bien à nous proposer un langage différent, une langue que nous reconnaissons mais qui est pourtant en décalage par rapport à celle que nous employons tous les jours. Les poètes surréalistes l'avaient bien compris, eux qui maniaient volontiers les contrastes et les associations audacieuses pour amener le lecteur à porter un regard neuf sur le monde et le langage. Paul Éluard écrit ainsi : « La terre est bleue comme une orange/ Jamais une erreur les mots ne mentent pas ». Les poètes surréalistes cherchent notamment à marcher dans les pas

de Lautréamont qui cultivait l'audace et le mystère, créant des textes étranges, beaux « comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » En somme, l'émotion que procure la poésie provient également de ce voyage singulier qui nous invite à redécouvrir sans cesse cette langue que nous croyons bien connaître.

Conclusion

La poésie est donc bien un genre à part. Entre musique et littérature, le poème parvient à rassembler la force de la forme et la profondeur du fond pour créer une nouvelle langue, à la fois très proche et tellement différente de celle que nous utilisons chaque jour. Il s'agit donc bien, pour reprendre une célèbre expression de Rimbaud, de « trouver une langue ». En définitive, c'est également le lecteur qui donnera à ces mots parfois mystérieux tout leur sens. Comme l'écrit très justement Jacques Roubaud, « chaque nouvelle lecture d'un poème ancien fait un poème nouveau » !

Travaux d'écriture : écriture d'invention

À l'attention du courrier des lecteurs de la revue *Lis tes ratures*

Depuis des années, je suis un lecteur fidèle de *Lis tes ratures* et j'ai toujours apprécié la qualité des articles de votre revue. Votre dernier numéro, pourtant, m'a tellement déçu qu'il m'est impossible de rester plus longtemps muet.

Un article m'a tout simplement révolté. Il s'agit de celui qui a été écrit par un certain M. Homais. Je n'avais, jusqu'à présent, jamais eu l'occasion de lire les remarques de ce journaliste, et c'est heureux. M. Homais s'est en effet livré à une attaque particulièrement honteuse, attaque qui ne vise pas seulement les poètes, mais qui porte atteinte à l'ensemble des écrivains et même, en définitive, à l'art.

« Pourquoi ces poètes se roulent-ils ainsi dans l'ignoble boue du malheur ? Pourquoi cherchent-ils à salir nos esprits par leurs visions désespérées et désespérantes ? » Voilà les questions qui agitent l'auteur de cet article. Elles nous replongent dans les plus sombres heures de la littérature, lorsque les écrivains étaient critiqués et pourchassés, lorsqu'on leur intentait de honteux procès pour des œuvres injustement accusées d'immoralité.

Il en va pourtant de l'honneur des poètes de ne pas détourner le regard et d'affronter le malheur qui touche tant d'hommes et de femmes. Car quels sont, au juste, les thèmes sérieux et graves qui inquiètent tant M. Homais ? La guerre peut par exemple heurter les esprits, j'en conviens. Mais les poètes, loin de rendre les armes face à cette violence, s'engagent courageusement, allant parfois jusqu'à mettre leur vie en péril. Il suffit par exemple de se souvenir de ce recueil publié clandestinement pendant la Seconde Guerre mondiale, recueil justement intitulé *L'Honneur des poètes*. Des siècles plus tôt, Agrippa d'Aubigné a évoqué dans *Les Tragiques* la guerre qui a opposé les catholiques et les protestants. Claude Roy, au XXe siècle, a lui aussi montré que le poète ne doit pas ignorer le sang qui coule près de lui. Je me permets de le citer, car ses mots sont plus profonds que les miens : « Le poète n'est pas celui qui dit Je n'y suis pour personne/ Le poète dit J'y suis pour tout le monde/ Ne frappez pas avant d'entrer/ Vous êtes déjà là/ Qui vous frappe me frappe ».

La mort peut également faire office de sujet grave. Mais devons-nous l'ignorer pour autant ? Ce thème nous a offert de superbes recueils. Je pense par exemple aux auteurs romantiques. Qui n'a pas en mémoire « Le Lac » de Lamartine ? Qui ne tremble pas d'émotion en lisant les poèmes que Victor Hugo consacre à la mort de sa chère Léopoldine ?

Oui, monsieur Homais, ces poèmes sont d'authentiques œuvres d'art ! Les artistes subliment cette détresse et cette tristesse que vous vous contentez de mépriser et d'ignorer. Tous pourraient dire, comme Baudelaire qui ne répugnait pas à décrire une charogne : « Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir/ Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte./ Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,/ Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. » Les rythmes, les sonorités, les jeux sémantiques, les images poétiques : tout est rassemblé dans ces textes qui nous élèvent et nous grandissent. Et quand les poètes s'attaquent à l'injustice ou à la bêtise, c'est l'esprit qui triomphe de la barbarie. Mais pour atteindre cette pureté, pour nous transmettre cette émotion, le poète doit accepter d'aller à la rencontre du monde tel qu'il est, et non tel qu'il devrait être. « Ces poètes ne sont plus des artistes », osez-vous écrire. Quelle étrange conception de l'art et de la poésie ! Rimbaud, pourtant, affirmait dans cette magnifique lettre adressée à Paul Demeny : « Il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des *comprachicos*, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. »

J'entends bien la critique qui est faite à ces artistes. Je reconnais qu'il y a de belles choses à représenter et que le monde n'est pas fait que de sang et de malheur. Les poètes ne l'ignorent pas, eux qui peuvent aussi célébrer le bonheur, comme Rimbaud le fait dans « Roman » par exemple. Mais c'est aussi en évoquant les sujets graves que les poètes parviennent à nous montrer la beauté du monde. Évoquer la mort permet bien souvent de célébrer la vie. Victor Hugo, dans un poème intitulé « Crépuscule », ne sépare jamais la noirceur et la blancheur, la mort et la vie. La lumière a en effet besoin de l'ombre pour exister et c'est dans ce clair-obscur que la littérature semble la plus belle. Ronsard lui-même, tout en nous répétant « Carpe diem ! » pour mieux nous inviter à profiter de chaque jour, décrit les ravages de la vieillesse.

Les lecteurs de votre revue, parce qu'ils aiment et connaissent la poésie, partageront mon opinion, j'en suis certain. Les auteurs ne doivent pas dédaigner les sujets graves et sérieux. Ces thèmes font partie de l'histoire de l'humanité et la poésie parvient à les sublimer. Ils nous poussent, en outre, à prendre conscience, comme par contraste, de la valeur et de la beauté de la vie. Musset avait donc raison, quand il écrivait, dans « Le Pélican » : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux ». Et ce grand poète d'ajouter : « c'est ainsi que font les grands poètes./ Ils laissent s'égayer ceux qui vivent un temps ; [...]/ Leurs déclamations sont comme des épées :/ Elles tracent dans l'air un cercle éblouissant,/ Mais il y pend toujours quelque goutte de sang » !

Sujet 6

Inde, avril 2014, séries ES et S

Objet d'étude : Écriture poétique et quête du sens, du Moyen Âge à nos jours
Corpus : Yves Bonnefoy, Louis Aragon, Claude Roy, Emmmanuel Merle

Texte 1

Vrai lieu

Qu'une place soit faite à celui qui approche,
Personnage ayant froid et privé de maison

Personnage tenté par le bruit d'une lampe,
Par le seuil éclairé d'une seule maison.

Et s'il reste recru [1] d'angoisse et de fatigue,
Qu'on redise pour lui les mots de guérison.

Que faut-il à ce cœur qui n'était que silence,
Sinon des mots qui soient le signe et l'oraison [2],

Et comme un peu de feu soudain la nuit,
Et la table entrevue d'une pauvre maison ?

Yves Bonnefoy, « Vrai lieu », *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, 1953.

Texte 2

Les Mots qui ne sont pas d'amour

Ce ne sont pas les mots d'amour
Qui détournent les tragédies
Ce ne sont pas les mots qu'on dit
Qui changent la face des jours

Le malheur où te voilà pris
Ne se règle pas au détail
Il est l'objet d'une bataille
Dont tu ne peux payer le prix

---

1. *Recru* : épuisé.
2. *Oraison* : prière.

Apprends qu'elle n'est pas la tienne
Mais bien la peine de chacun
Jette ton cœur au feu commun
Qu'est-il de tel que tu y tiennes

Seulement qu'il donne une flamme
Comme une rose du rosier
Mêlée aux flammes du brasier
Pour l'amour de l'homme et la femme

Va Prends leur main Prends le chemin
Qui te mène au bout du voyage
Et c'est la fin du moyen âge
Pour l'homme et la femme demain

Cela fait trop longtemps que dure
Le Saint-Empire des nuées [3]
Ah sache au moins contribuer
À rendre le ciel moins obscur

Qui sont ces gens sur les coteaux
Qu'on voit tirer contre la grêle
Mais va partager leur querelle
Qu'il ne pleuve plus de couteaux

Peux-tu laisser le feu s'étendre
Qui brûle dans les bois d'autrui
Mais pour un arbre ou pour un fruit
Regarde-toi Tu n'es que cendres

Chaque douleur humaine sens-
La pour toi comme une honte
Et ce n'est vivre au bout du compte
Qu'avoir le front couleur du sang

Chaque douleur humaine veut
Que de tout ton sang tu l'étreignes
Et celle-là pour qui tu saignes
Ne sait que souffler sur le feu

Louis Aragon, « Les Mots qui ne sont pas d'amour » (extrait), *Le Roman inachevé*, 1956.

---

3. *Saint-Empire* : empire fondé par Charlemagne, qui associe pouvoir politique et religieux.

Texte 3

Jamais je ne pourrai

Jamais jamais je ne pourrai dormir tranquille aussi longtemps
que d'autres n'auront pas le sommeil et l'abri
ni jamais vivre de bon cœur tant qu'il faudra que d'autres
meurent qui ne savent pas pourquoi
J'ai mal au cœur mal à la terre mal au présent
Le poète n'est pas celui qui dit Je n'y suis pour personne
Le poète dit J'y suis pour tout le monde
Ne frappez pas avant d'entrer
Vous êtes déjà là
Qui vous frappe me frappe
J'en vois de toutes les couleurs
J'y suis pour tout le monde

Pour ceux qui meurent parce que les juifs il faut les tuer [4]
pour ceux qui meurent parce que les jaunes cette race-là c'est fait pour être exterminé
pour ceux qui saignent parce que ces gens-là ça ne comprend que la trique
pour ceux qui triment parce que les pauvres c'est fait pour travailler
pour ceux qui pleurent parce que s'ils ont des yeux eh bien c'est pour pleurer
pour ceux qui meurent parce que les rouges ne sont pas de bons Français
pour ceux qui paient les pots cassés du Profit et du mépris des hommes

Dépêche AFP [5] *de Saïgon De notre correspondant particulier sur le front de Corée*
L'Agence Reuter [6] *mande de Malaisie Le Quartier Général des Forces Armées*
communique Le tribunal Militaire siégeant à huis clos De notre envoyé spécial à Athènes
Les milieux bien informés de Madrid

Mon amour ma clarté ma mouette mon long cours
depuis dix ans je t'aime et par toi recommence
me change et me défais m'accrois et me libère
mon amour mon pensif et mon rieur ombrage
en t'aimant j'ouvre grand les portes de la vie
et parce que je t'aime je dis

Il ne s'agit plus de comprendre le monde

---

4. Dans ce vers et ceux qui suivent (jusqu'à « et du mépris des hommes »), Claude Roy rapporte des propos qu'il dénonce.
5. *AFP* : Agence France Presse. Dans les lignes en italique, Claude Roy énumère des sources d'informations de différentes origines.
6. *Agence Reuter* : agence de presse anglaise.

il faut le transformer

Je te tiens par la main
La main de tous les hommes
[...]

Claude Roy, « Jamais je ne pourrai » (extrait), *Poésies*, 1970.

Texte 4

Emmanuel Merle consacre son recueil aux victimes de l'extermination commise par les nazis.

Ce poignet démis de toi
Dans la cohorte [7] des poignets
Nus
Poignet aile à palpitation
Ton
Attache vitale

Les pores cautérisés [8] d'encre
Bleu enfer
Ta peau s'épèle en chiffres

Poignet bleu nu dans la cohorte
Des poignets dénommés

Je réincarne tes os
Je décode ton nom

Toi seul parmi les seuls
Je te rends ton nom

Emmanuel Merle, « Ce poignet démis de toi », *Pierres de folie*, 2010.

---

7. *Cohorte* : groupe de personnes ayant un comportement commun et, par extension, éléments de même nature constituant un groupe, un ensemble plus ou moins organisé.
8. *Cautériser* : brûler les tissus cutanés au fer rouge (ici, la cautérisation évoque le tatouage du matricule sur le bras des déportés).

I. Question

Dans ces quatre textes, quelles missions les auteurs confient-ils à la poésie ?

▶Comprendre la question

La question posée nous rappelle que, loin d'être inutile ou simplement ludique, la poésie peut jouer différents rôles dans l'existence des êtres humains. Vous devez donc identifier précisément ces « missions » que les poètes confient eux-mêmes à la poésie. Le pluriel utilisé dans la formulation de cette question est important : il sous-entend que ces missions peuvent être variées. Tâchez de rendre compte de cette richesse dans votre réponse.

▶Mobiliser ses connaissances

Dans une forme de **mise en abyme**, certains auteurs peuvent aller jusqu'à évoquer explicitement la poésie à travers des œuvres poétiques. Dans le texte 3, Claude Roy écrit ainsi :
« Le poète n'est pas celui qui dit Je n'y suis pour personne
Le poète dit J'y suis pour tout le monde ».
Le procédé nous pousse à réfléchir aux différentes fonctions de la poésie. Il indique également que les poètes sont eux-mêmes conscients que la poésie a un rôle important à jouer face à la souffrance, à l'injustice ou à la barbarie.
Les **missions des poètes** sont variées. Certains, comme les auteurs du mouvement Parnasse, affirment que la poésie ne doit pas être utile mais seulement belle. D'autres pensent cependant que le poète doit jouer un rôle dans le monde qui l'entoure. De nombreux poètes se sont ainsi engagés dans différents conflits. Pour Victor Hugo, le poète est même un voyant qui indique aux autres êtres humains le chemin qu'ils doivent suivre. Dans un texte qui est précisément intitulé « Fonctions du poète », il écrit ainsi :
« Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir ! »

▶Procéder par étapes

Pour organiser votre réponse, souvenez-vous du pluriel utilisé dans le sujet. Il s'agit bien d'identifier différentes missions qui seraient confiées par les auteurs eux-mêmes à la poésie. Chaque paragraphe pourra donc être consacré à une fonction bien précise. Cette organisation vous permettra de confronter les quatre textes sans les séparer.
Pour trouver ces différentes missions, lisez attentivement chaque texte et tentez de cerner certains points communs. Tous ces poètes cherchent ainsi à représenter ce que d'autres pourraient vouloir passer sous silence. C'est sans doute pour mieux faire réfléchir les hommes et pour mieux les

rassembler. Veillez, par ailleurs, à bien évoquer tous les documents du corpus dans votre réponse. Pensez à vous référer aussi précisément que possible à ces textes.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des trois sujets suivants.

Commentaire de texte

Vous commenterez le texte de Claude Roy (texte 3).

▶ Comprendre le texte

Ce texte est consacré au rapport que le poète entretient avec la souffrance qui l'entoure. Dans une forme de mise en abyme, Claude Roy écrit aussi un poème qui évoque sa propre conception de la poésie. Pour bien comprendre le texte, soyez sensible à différentes tensions. Le poète rassemble ainsi des formes littéraires, des termes ou encore des valeurs qui semblent profondément opposés. Comme le précise la note 1, il faut par exemple avoir à l'esprit que Claude Roy rapporte des propos qu'il ne cautionne absolument pas. Dans quel but ? C'est notamment ce que le commentaire devra expliquer.

▶ Mobiliser ses connaissances

Plusieurs **formes poétiques** peuvent être utilisées par les auteurs. Dans ce texte, Claude Roy choisit tout d'abord les **vers libres**. Au début du texte, les vers ne sont pas réguliers, mais le poète conserve ces retours à la ligne qui l'éloignent de la **prose** et lui permettent de mettre en lumière quelques termes importants. De nombreux poètes, au XXe siècle, ont préféré écrire en vers libres. C'est le cas de Léopold Sédar Senghor dans un poème intitulé « À New York » :
« New York ! D'abord j'ai été confondu par ta beauté, ces grandes filles d'or aux jambes longues.
Si timide d'abord devant tes yeux de métal bleu, ton sourire de givre
Si timide. Et l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel
Levant des yeux de chouette parmi l'éclipse du soleil. »
Lorsque Claude Roy évoque les différentes dépêches de presse, la forme évolue en revanche vers la prose, comme pour renforcer le contraste avec les vers qui suivent.
L'**anaphore** fait partie des figures de style qui permettent aux poètes d'insister sur quelques termes bien précis. Elle consiste à répéter un mot ou un groupe de mots au début d'un vers ou d'une phrase. Dans ce texte de Claude Roy, l'anaphore de « pour ceux » renforce le caractère solennel de cette évocation des victimes de la violence et de l'intolérance.
Traditionnellement, un **art poétique** permet à un auteur de formuler certaines règles littéraires importantes. Les *Arts poétiques* de Boileau et de Verlaine ont ainsi marqué l'histoire du théâtre ou de la poésie. En faisant référence à ce que doit faire le poète, Claude Roy semble s'inscrire dans cette tradition. Seulement, nous sommes ici confrontés à un art poétique bien singulier qui ne repose pas sur des caractéristiques formelles ou sur la recherche d'une forme de beauté. Il s'agit davantage, pour Claude Roy, de défendre certaines valeurs comme la tolérance ou la compassion.

▶ Procéder par étapes

Après avoir relevé des citations et des procédés importants, vous devez organiser vos idées à travers un plan cohérent. Soyez pour cela sensible à la logique du texte. Le poète ne se contente pas d'évoquer différentes formes de souffrance : il montre comment la poésie peut répondre à ces drames. Après avoir analysé ce qui peut paraître sombre dans ce poème, vous pourrez donc vous demander ce que le poète cherche à opposer au racisme, à la violence et à l'intolérance.
Pour enrichir vos analyses et pour vous tenir à distance de la paraphrase, pensez à utiliser des outils littéraires propres à la poésie en étudiant parfois les rythmes ou les sonorités.

Dissertation

Dans un essai intitulé *L'Acte et le lieu de la poésie*, Yves Bonnefoy affirme qu'il ne croit pas « qu'il soit de poésie vraie aujourd'hui qui ne veuille chercher jusqu'à son dernier souffle à fonder un espoir ». Dans quelle mesure la poésie peut-elle représenter un espoir pour l'être humain ?
Vous répondrez à la question en vous appuyant sur les textes du corpus, les textes que vous avez étudiés en classe et vos lectures personnelles.

▶ Comprendre la question

Ce sujet vous propose tout d'abord une citation d'Yves Bonnefoy, un des auteurs du corpus. Le poète nous donne ici une définition de ce que serait pour lui une « poésie vraie ». Selon lui, le poète doit mettre toute son énergie et tout son talent au service d'une seule mission : « fonder un espoir ».
Pour vous guider dans votre réflexion, le sujet reformule la citation en la transformant en une interrogation. Nous retrouvons ici le terme important du sujet : « espoir ». La question posée vous pousse à vous interroger sur les fonctions de la littérature en général et de la poésie en particulier. Armés de leurs mots, les poètes peuvent-ils vraiment aider les autres êtres humains ? La poésie peut-elle réellement parvenir à donner ou redonner de l'espoir ?

▶ Mobiliser ses connaissances

Poésie et Histoire sont parfois intimement liées. Certains poètes ont été témoins d'événements historiques importants. D'autres ont choisi de s'engager, comme les auteurs surréalistes durant la Seconde Guerre mondiale. Les poètes permettent en outre à certaines victimes de ne pas sombrer dans l'oubli. Louis Aragon a par exemple rendu hommage aux résistants fusillés sur le mont Valérien le 21 février 1944. Il intègre même à son poème « Strophes pour se souvenir » une lettre écrite par l'un d'entre eux.
Missak Manouchian écrit ainsi à sa femme, juste avant de mourir : *« Je mourrai avec mes 23 camarades tout à l'heure avec le courage et la sérénité d'un homme qui a la conscience bien tranquille, car personnellement, je n'ai fait de mal à personne et si je l'ai fait, je l'ai fait sans haine. Aujourd'hui, il y a du soleil. C'est en regardant le soleil et la belle nature que j'ai tant aimée que je dirai adieu à la vie et à vous tous, ma bien chère femme et mes bien chers amis. »*
Ses mots sont réécrits par Aragon, comme si la poésie avait également pour but de célébrer le courage et la vie. Le poète, même lorsqu'il évoque la mort et l'injustice, porte donc également un message d'espoir et de fraternité.

« Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le cœur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant »

▶ Procéder par étapes

Commencez par réfléchir aux différentes fonctions de la poésie. En quoi le poète peut-il être utile aux autres êtres humains ? Comment pourrait-il les aider et leur donner « espoir » ?

Organisez ensuite vos idées afin de rendre la progression de votre argumentation logique. La formulation de la question posée vous permet de nuancer votre réflexion. Dans une certaine mesure, la poésie semble en effet bien sombre lorsqu'elle évoque des sujets graves. Pour autant, le plus souvent, les poètes n'ont pas pour but de décourager leurs lecteurs... Leurs textes poétiques contiennent même parfois le remède permettant de lutter contre le mal qu'ils évoquent.

Pensez à développer chaque grande partie en différentes sous-parties. Chaque paragraphe devra reposer sur un argument clairement énoncé et sur différents exemples. Pour illustrer votre argumentation, utilisez le corpus, mais pensez également à varier les références littéraires.

Écriture d'invention

« Ce ne sont pas les mots d'amour
Qui détournent les tragédies
Ce ne sont pas les mots qu'on dit
Qui changent la face des jours »
écrit Aragon dans « Les Mots qui ne sont pas d'amour ». En vous fondant sur l'opposition apparente entre la parole poétique et les préoccupations dominantes de la société, rédigez un dialogue argumenté entre deux lecteurs : l'un ne croit pas que la poésie puisse aider l'homme à mieux vivre ; l'autre pense, au contraire, qu'elle lui est indispensable.

▶ Comprendre la question

Tout commence, dans ce sujet, par une citation d'Aragon. Dans ces vers, le poète oppose « les mots d'amour » et « les tragédies ». Il s'agit donc de comprendre ce que peut la poésie face aux drames que traversent les êtres humains. Est-elle vraiment capable de changer « la face des jours » ? A-t-elle encore un rôle à jouer dans « la société » ? Pour répondre à ces questions, ayez à l'esprit les différentes fonctions de la poésie.

Le sujet précise également la forme que doit prendre votre devoir. Il s'agira ainsi de rédiger un « dialogue argumenté » entre deux personnages bien distincts. Pensez à utiliser, en plus du récit, les outils propres au discours direct.

Analysez enfin les termes importants du sujet. Par exemple, demandez-vous qui la poésie peut aider « à mieux vivre ». L'auteur ? Le lecteur ? Et que signifie, au juste, l'expression « mieux vivre » ? Il peut s'agir d'une aide symbolique, mais aussi, parfois, d'une aide très concrète.

▶Mobiliser ses connaissances

La **poésie engagée** pourra venir enrichir votre réflexion. Certains auteurs ont en effet cherché à mettre leur art au service de causes qui leur semblaient importantes. De nombreux poètes surréalistes se sont par exemple engagés dans la Résistance. Paul Éluard a notamment publié différents textes clandestinement. Son poème « Liberté » a même été parachuté par la Royal Air Force, ce qui démontre bien l'importance de la poésie, même en période de guerre. Les dernières strophes de ce long texte indiquent combien la liberté compte pour le poète :

« Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom
Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté. »

Le **discours direct** vous permettra de rendre ce débat plus vivant et plus animé. Grâce à lui, vous serez également au plus près des émotions et des arguments de chaque personnage.

Pensez néanmoins à bien respecter les différentes caractéristiques de ce discours. Utilisez par exemple des tirets pour marquer les changements d'interlocuteur. Veillez également à varier les verbes de parole afin d'éviter la litanie des « dit-il »...

▶Procéder par étapes

Le sujet vous demande d'opposer deux conceptions de la poésie. Vous pouvez donc, au brouillon, classer les différents arguments qui pourront être utilisés par chaque personnage. Faire un tableau vous permettra de confronter efficacement les idées.

Organisez ensuite soigneusement la progression logique de votre dialogue : les personnages ne doivent pas se répéter. Essayez également, dans la mesure du possible, de répartir les temps de parole afin que le dialogue ne se transforme pas en soliloque....

Avant de rédiger, pensez également à faire une liste d'exemples qui viendront enrichir l'argumentation. Vous pouvez bien évidemment utiliser les textes du corpus, mais il vous faudra d'autres références pour enrichir le débat.

Question

Le xxe siècle a été marqué par des conflits particulièrement sanglants. Cette souffrance, les poètes peuvent difficilement l'ignorer. Dans un recueil publié pour la première fois en 1953, Yves Bonnefoy propose de créer un « vrai lieu », sorte de refuge. Quelques années plus tard, Louis Aragon, dans un poème du *Roman inachevé*, interroge également le pouvoir des « mots ». Claude Roy, dans cet extrait du recueil *Poésies* publié pour la première fois en 1970 et, plus récemment, Emmanuel Merle, dans *Pierres de folie*, tentent également d'écrire cette violence. Dans une forme de mise en abyme, ces poètes nous poussent à réfléchir aux pouvoirs de la poésie. Mais, plus précisément, quelles missions les auteurs confient-ils à la poésie ? Après avoir montré que le poète ne doit pas fermer les yeux sur la souffrance qui l'entoure, nous noterons que la poésie peut parvenir à éclairer les hommes. Nous tenterons, pour finir, de comprendre comment elle peut également les réunir.

La première mission de la poésie semble être de pousser le lecteur à ouvrir les yeux sur le monde qui l'entoure. Les poètes ne cherchent pas, dans ces recueils, à masquer l'obscurité qui peut parfois assombrir l'histoire des hommes. Le texte d'Yves Bonnefoy nous invite à ne pas ignorer *« celui qui approche,/ personnage ayant froid et privé de maison »*. Dans les trois derniers distiques, les termes placés à la fin du premier vers de chaque strophe sont particulièrement sombres. Le poète évoque l'« angoisse », la « fatigue », le « silence » et « la nuit ». De même, Louis Aragon fait référence à des « tragédies » qu'il ne faut pas ignorer. Le poète place ici à la rime des mots qui ne peuvent laisser le lecteur insensible. Il est par exemple question d'une « bataille », ou encore du « sang » qui coule, à la fin de l'extrait. Claude Roy cherche également à dessiller les yeux des poètes et des lecteurs. Dans une anaphore poignante, il énumère ainsi les violences, physiques ou verbales, dont sont victimes ceux qui « saignent », « triment », « pleurent » ou « meurent ». Emmanuel Merle va encore plus loin pour écrire l'horreur nazie. Tout en utilisant des symboles de barbarie et de déshumanisation comme les tatouages, il déstructure le vers et la syntaxe, comme si le langage lui-même était bouleversé par l'horreur. La poésie ne doit donc pas, d'après ces textes, être écrite du haut d'une tour d'ivoire. Elle doit au contraire se pencher vers les hommes pour les éclairer.

La poésie peut donc avoir pour mission d'apporter aux hommes une forme de lumière. Dans le texte d'Aragon, l'image de la flamme est importante. Plus précisément, il est possible d'opposer deux flammes différentes. Les « flammes du brasier » s'opposent ainsi à la flamme qui est offerte, donnée « comme une rose du rosier ». La première flamme détruit, tandis que la seconde peut éclairer. C'est également la fonction de la « lampe » ou du « feu » dans le poème d'Yves Bonnefoy. Claude Roy évoque lui aussi, à travers l'amour, une « clarté ». En somme, la poésie, loin de n'être qu'un instrument mettant le mal en lumière, apporte des « mots de guérison », comme l'écrit Yves Bonnefoy dans « Vrai lieu ». Il faut ainsi noter que, dans les trois dernières strophes de ce poème, à chaque terme sombre du distique répond un vers plus positif : la « guérison » est associée à la « fatigue », « l'oraison » au « silence » et une « maison », même modeste, sert de refuge dans « la nuit ». Mais le poète éclaire également en nommant la souffrance : il redonne vie à celui qui se voit ainsi esquissé par le langage. Si le poème d'Emmanuel Merle est particulièrement sombre, il s'achève sur une lueur, sur une forme de reconnaissance et de renaissance grâce à la poésie : « je réincarne tes os/ Je décode ton nom/ Toi seul parmi les seuls/ Je te rends ton nom ». En réponse à

la solitude, le poète tend la main à celui qui souffre.

La poésie a enfin pour mission de réunir les hommes. Le « Vrai lieu » décrit par Yves Bonnefoy est un refuge ouvert à tous. Les traits de ce « personnage » restent volontairement vagues, si bien qu'il peut désigner chaque homme. Si son poème peut sembler bien sombre, Louis Aragon prône également un partage des souffrances. Dans l'avant-dernière strophe du poème, l'enjambement renforce cette compassion, c'est-à-dire, au sens étymologique, cette volonté de « souffrir avec » : « Chaque douleur humaine sens-/ La pour toi comme une honte ». Le poète n'est pas isolé. Il ne doit ni se détourner du mal avec de simples « mots d'amour », ni combattre seul. Il s'inscrit dans une lutte, une bataille collective qui le dépasse mais qui rassemble. Emmanuel Merle passe également d'un pronom à un autre afin de mieux réunir le « je » et le « toi » dans un « nous » : le dialogue poétique repousse alors les frontières érigées par la barbarie. Claude Roy écrit également : « Je te tiens par la main/ La main de tous les hommes ». Le poème rassemble donc bien les êtres humains, quels qu'ils soient.

En somme, la poésie n'est pas ici un simple jeu formel. Elle se voit attribuer différentes missions qui, loin d'être artificielles, semblent vitales. Le poète doit donc faire preuve de lucidité, mais c'est pour mieux ranimer, dans le cœur de chaque homme, la flamme de l'espoir. Même les poèmes les plus sombres cherchent donc, non à diviser les hommes, mais à les rassembler. Il en va de « l'honneur des poètes », pour reprendre le titre d'un recueil publié clandestinement durant la Seconde Guerre mondiale.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

Au XIXe siècle, certains écrivains ont considéré que le poète ne devait pas mettre son art au service de ses convictions. Durant le XXe siècle, de nombreux auteurs choisissent pourtant de descendre de cette « tour d'ivoire » pour rendre compte du monde qui les entoure. Claude Roy, écrivain né en 1915 et mort en 1997, a par exemple été témoin de la violence de la Seconde Guerre mondiale. Le poète est alors devenu résistant puis correspondant de guerre. Après ce conflit, il restera, à travers ses écrits et ses nombreux voyages, un observateur attentif du monde et de ses drames. Loin de passer la souffrance sous silence, il choisit de la mettre en pleine lumière, comme dans « Jamais je ne pourrai », extrait du recueil *Poésies* publié pour la première fois en 1970. Dans ce poème écrit en vers libre et sans signe de ponctuation, le « je » poétique semble profondément touché par différentes formes de violence. Nous allons donc chercher à comprendre comment la poésie trouve sa raison d'être dans cette main tendue à celui qui souffre. Nous commencerons par montrer que le poème se transforme bien en écho de différentes souffrances. Nous noterons ensuite que le poème devient alors un espace de rencontre. Sur les ruines du malheur, une reconstruction semble donc possible.

I. Le poème comme écho des souffrances

1. L'impossible repos

Dès le premier vers, le « je » semble incapable de passer sous silence la douleur de ceux qui n'ont « pas le sommeil et l'abri » ou de ceux qui « meurent » et « qui ne savent pourquoi ». Le premier vers du poème est à cet égard emblématique. L'adverbe « jamais » est répété, comme pour mieux marquer l'impossibilité, pour le poète, de fermer les yeux. Une tension se crée même entre « jamais jamais » et « aussi longtemps ». Cette opposition est renforcée par l'enjambement. Tout se passe comme si le temps était à la fois nié et prolongé. L'adverbe « jamais » est également répété au vers 3. L'anaphore de la deuxième strophe indique en outre la place que prend la souffrance dans le poème. Il semble alors impossible de rester insensible face à ceux qui « meurent », « saignent », « triment », « pleurent » ou « paient les pots cassés ». Le verbe « mourir » est par ailleurs utilisé à trois reprises dans cette strophe. Il est également présent au vers 4. En ayant à nouveau recours à l'enjambement, le poète met le verbe en pleine lumière puisqu'il se retrouve au tout début du vers. Ces répétitions font sens : elles montrent l'importance de cette douleur dans l'esprit du « je », comme si cette violence se répétait dans un écho qui ne semble jamais prendre fin. Le vers 5, à travers un beau rythme ternaire, renforce cette impression : « J'ai mal au cœur mal à la terre mal au présent. »

2. La violence sous toutes ses formes

La violence semble ici prendre différents visages. Il s'agit tout d'abord d'une violence physique. « Qui vous frappe me frappe », écrit par exemple Claude Roy au vers 10. Les termes placés à la fin des vers de la deuxième strophe sont également particulièrement rudes : « tuer », « exterminé », « trique ». Ce dernier substantif heurte à la fois l'oreille, par ses sonorités, et les consciences, par la violence qu'il suggère. Le poème se fait ici l'écho des mots qu'il dénonce. Claude Roy a ainsi choisi de retranscrire des paroles qui illustrent aussi une violence verbale. Des propos comme « les juifs il faut les tuer » ou encore « les jaunes cette race-là c'est fait pour être exterminé », sont répétés pour toucher le lecteur, pour le pousser à se révolter face au racisme et à l'intolérance. La poésie devient alors très prosaïque, afin de mieux nous plonger dans cette violence à la fois exceptionnelle et quotidienne. L'évocation de l'AFP ou de l'agence Reuter, dans la strophe écrite uniquement en italiques, marque bien cette attention aux mots et aux maux de tous les jours. Le lecteur est emporté dans ce tourbillon d'informations qui se mélangent. Nous pouvons pourtant identifier dans cette suite d'informations des références à la situation politique en Grèce ou en Espagne. Le poète évoque également la guerre en faisant référence au « front de Corée », au « Quartier Général des Forces Armées » et au « tribunal militaire ». Ces mots qui sont chaque jour répétés dans les journaux, nous ne les entendons peut-être plus tout à fait : ils portent pourtant la trace d'une violence qu'il ne faut pas oublier.

3. Des victimes condamnées à souffrir ?

Ce qui ne peut que frapper le lecteur de ce poème, c'est le caractère en apparence inéluctable de la souffrance et de la violence. En effet, dans la deuxième strophe, de nombreuses formulations

laissent penser qu'il s'agit d'une forme de malédiction à laquelle certains hommes ne peuvent échapper. Les mots que le poète dénonce semblent confirmer cette idée : « ces gens-là ça ne comprend que la trique », « les pauvres c'est fait pour travailler », « s'ils ont des yeux eh bien c'est pour pleurer ». La négation exceptive (« ne [...] que »), le présent ou des tournures comme « c'est fait pour » semblent condamner ces victimes à des peines qui ne finiront jamais. La souffrance paraît en apparence irrémédiable. Le « eh bien » souligne également l'évidence révoltante d'un tel propos. À nouveau, le poète cherche ici à indigner le lecteur. Il y a bien dans ce fatalisme que ne peut partager le poète une forme de « mépris », pour reprendre un terme utilisé au vers 19.

Qu'il s'agisse des victimes du racisme, de l'intolérance politique ou de la course effrénée au « Profit », le poète semble refuser d'abandonner ces hommes et ces femmes qui souffrent. Au contraire il oppose au mépris la rencontre et la compassion.

II. L'union par la poésie

1. Rencontres

Le poème semble se situer au carrefour de différentes rencontres. Loin de pratiquer l'exclusion, il cherche au contraire à rapprocher différentes personnes. L'utilisation des pronoms personnels est ainsi capitale dans ce poème. Alors qu'il est aussi question de sa douleur face à la violence, le « je » n'est pas le seul pronom personnel utilisé par le poète. Le « vous » est également important. « Ne frappez pas avant d'entrer/ Vous êtes déjà là » écrit ainsi Claude Roy. Un dialogue se crée donc, dans ce poème, entre celui qui écrit et ceux qui semblent condamnés à souffrir. Symboliquement, en devenant ici des interlocuteurs, ces hommes et ces femmes qui « meurent », « saignent » ou « pleurent » ne sont plus condamnés au silence et au mépris. Et les contours de ce « vous » sont volontairement vagues. Dans la première strophe il est question « d'autres » personnes, tandis que dans la deuxième strophe, l'anaphore propose une liste particulièrement vaste. Chacun a donc ici droit de cité. Chacun peut entrer dans le poème qui devient un espace protégé. La porte est ouverte parce que le poème appartient déjà à ces victimes. L'extrait s'achève ainsi par une évocation de « tous les hommes ». Mais un « tu » se retrouve également placé entre ce « je » et ce « vous ». Après l'évocation des agences de presse, le poète choisit en effet de rompre brutalement avec cette violence pour évoquer un être aimé. À nouveau, le poème se présente comme la rencontre ou la réunion de différentes personnes.

2. Une ode à la compassion

La souffrance est évoquée, dans ce poème, pour mieux être partagée. Il s'agit bien de compatir, c'est-à-dire, au sens étymologique, de « souffrir avec » ces victimes. Lorsque Claude Roy écrit « qui vous frappe me frappe », il faut prendre la mesure de cette souffrance qui se transmet à celui qui la voit. Le « vous » et le « me » sont deux victimes de cette violence, à des degrés différents malgré tout. Le poète utilise également la polysémie du verbe « frapper ». Il est inutile de « frapper à la porte » car la douleur des coups portés à d'autres, le poète la ressent déjà. De même, le vers « j'en vois de toutes les couleurs » peut être compris de différentes manières. Au sens le plus courant, il indique que le poète passe lui aussi par différentes épreuves. Il nous rappelle également

que le poète ne reste pas de marbre face aux paroles racistes ou intolérantes qui évoquent avec violence « les jaunes » ou encore « les rouges [qui] ne sont pas de bons Français ». Ces couleurs insultantes, le poète les voit également. Ces insultes, il ne les ignore pas mais les reçoit comme des coups.

3. S'ouvrir à l'autre

C'est bien grâce à ce passage vers l'altérité que le « je » se construit. La strophe plus positive qui commence par « mon amour, ma clarté » l'indique parfaitement. Ce n'est pas en se refermant sur lui-même que le « je » se construit, c'est en s'ouvrant à l'autre. C'est à travers cette métamorphose du « je » que cette évocation de l'amour prend tout son sens. Elle se présente à la fois comme un modèle et un remède. « Depuis dix ans je t'aime et par toi recommence/ me change et me défais m'accrois et me libère », proclame ainsi Claude Roy avant d'ajouter : « en t'aimant j'ouvre grand les portes de la vie ». Il s'agit bien ici d'une forme de renaissance. Nous pouvons également lire dans les deux derniers vers de l'extrait : « Je te tiens par la main/ La main de tous les hommes ». La gradation qui permet de passer du « je » au pronom « te » puis « à tous les hommes » indique bien l'ampleur de cette métamorphose. La « main » tendue permet de rassembler les hommes et elle permet à chacun de se reconstruire.
Loin de prôner la division ou le « mépris », le poète cherche à réunir les hommes à travers la souffrance mais aussi par l'amour. En somme, la poésie semble se donner ici pour mission de reconstruire ce qui a été brisé par d'autres.

III. La mission du poète

1. Un art poétique singulier

Dans une forme de mise en abyme, Claude Roy écrit ici un poème dans lequel il évoque directement le rôle qui, selon lui, doit être celui de la poésie. De nombreux vers se présentent en effet comme autant de conseils adressés aux poètes. Aux vers 6 et 7, Claude Roy proclame ainsi : « Le poète n'est pas celui qui dit Je n'y suis pour personne/ Le poète dit J'y suis pour tout le monde ». Deux visions du poète sont ici opposées grâce à l'antithèse. Par ailleurs, le présent de l'indicatif donne à ces vers l'allure d'une règle, d'une maxime à laquelle il faut se conformer. Cette impression est renforcée par l'utilisation de l'article défini « le » : Claude Roy esquisse bien ici les traits d'un modèle. Il écrit également, à la fin de cet extrait : « il faut le transformer ». Le verbe « falloir » impose clairement une direction à suivre. Le « je » se conforme lui-même à ces règles. Il reprend en effet à son compte les paroles « Le poète n'est pas celui qui dit Je n'y suis pour personne/ Le poète dit J'y suis pour tout le monde » en les répétant. En somme, Claude Roy nous offre avec ce texte un art poétique bien singulier, qui s'appuie moins sur des règles formelles que sur des valeurs morales.

2. « Transformer » le monde

Le poète a donc pour principale mission de « transformer » le « monde ». Il ne faut pas se contenter de contempler la souffrance, ni même de « comprendre ». Il est nécessaire d'agir. C'est bien un appel à l'engagement que formule ici Claude Roy. Le poète ne peut détourner le regard de la souffrance et il ne peut rester inactif. Mais comment peut-il agir face à la souffrance qui l'entoure ? Le texte de Claude Roy indique quelques pistes permettant de répondre à cette question. Il importe, dans un premier temps, de prendre position. Claude Roy, en reprenant dans son texte les mots qu'il dénonce, s'élève contre le racisme ou le culte du « Profit » qui écrase les plus pauvres. De plus, il donne également aux victimes des mots pour dire leur souffrance. Ceux qui sont forcés de « travailler » et qui sont poussés à « pleurer » ne semblent pas pouvoir s'exprimer. Le poète se fait donc le porte-parole des oubliés. Enfin, à partir du vers 24, Claude Roy oppose un contre-modèle au mépris et à la violence. L'apostrophe « mon amour », au vers 24 ainsi que le verbe « aimer » aux vers 25, 28 et 29 sonnent comme un cri lumineux dans la nuit du monde. Il s'agit bien en effet d'une « clarté » qui illumine le poème et l'existence. C'est donc l'amour qui peut, en définitive, transformer le monde, comme le prouve l'utilisation de « parce que » au vers 29. C'est aussi « parce que » le poète « aime » qu'il s'engage.

3. Liberté

En prônant l'amour ou la fraternité, le poète fait par ailleurs un éloge de la liberté. C'est bien grâce à autrui que le « je » parvient à se construire, à grandir et à briser ses chaînes. Claude Roy écrit ainsi : « depuis dix ans je t'aime et par toi recommence/ me change et me défais m'accrois et me libère ». Loin de se retrouver dans une impasse face au mal, le poète « ouvre grand les portes de la vie ». Cette liberté se retrouve dans la forme de ce poème écrit en vers libres. Claude Roy ne suit pas un modèle bien défini : c'est le poème qui se plie à ses volontés. Tout en conservant certains traits poétiques comme les répétitions ou encore les enjambements, Claude Roy fait ici preuve d'une grande inventivité pour trouver une langue capable d'écrire à la fois la douleur du monde et le remède à cette souffrance. Le cadre poétique vole par exemple en éclats quand il s'agit d'écrire le racisme et l'intolérance. Mais les vers retrouvent une forme d'équilibre lorsque le poète évoque l'amour. En effet Claude Roy utilise pour les derniers vers des alexandrins parfaitement construits en deux hémistiches. L'amour ramène en somme une forme d'harmonie dans le poème. La liberté du poète doit donc également être formelle pour mieux « transformer » le monde.

Conclusion

En somme, le poète ne doit pas s'enfermer dans une œuvre coupée du monde. Au contraire, d'après Claude Roy, il lui faut tendre l'oreille et la main. En devenant le témoin de la souffrance des hommes, il peut les rassembler et reconstruire, peut-être, un monde meilleur. Ce n'est pas en étant isolé que le poète espère « transformer » le monde, c'est en tenant « la main de tous les hommes ». Cet idéal de solidarité et de fraternité, Claude Roy n'est pas le seul à le porter. À travers leurs actes ou leurs œuvres, des poètes comme Paul Éluard ont eux aussi défendu l'amour, la fraternité, la liberté ou l'engagement.

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

« De la musique avant toute chose », proclame Paul Verlaine au début de son « Art poétique ». Cette célèbre citation nous rappelle que la poésie a un statut particulier : elle emprunte à la fois les chemins de la musique, par son jeu avec les rythmes ou les sonorités, et de la littérature. Il semble pourtant difficile de réduire la poésie à cette simple approche formelle. Dans un essai intitulé *L'Acte et le lieu de la poésie*, Yves Bonnefoy affirme qu'il ne croit pas « qu'il soit de poésie vraie aujourd'hui qui ne veuille chercher jusqu'à son dernier souffle à fonder un espoir ». Mais dans quelle mesure la poésie peut-elle représenter un espoir pour l'être humain ? Cette question interroge l'essence même de la poésie et sa fonction dans le monde qui l'entoure. Pour y répondre, nous commencerons par rappeler que la poésie peut certes sembler parfois bien sombre. Seulement, comme nous le noterons dans un deuxième temps, il s'agit moins d'un pessimisme que d'une nécessaire lucidité. C'est à ce prix que la poésie peut parvenir à ranimer une forme d'espoir, comme nous le rappellerons pour finir.

I. La poésie semble parfois sombre

1. Témoigner de certains drames

Certains poètes cherchent tout d'abord à évoquer des drames importants. Dans *Les Tragiques*, recueil publié pour la première fois en 1616, Agrippa d'Aubigné décrit par exemple la violence de cette guerre de religion qui a divisé la France. Au XXe siècle, de nombreux auteurs surréalistes se sont engagés dans la Résistance. Beaucoup ont participé au recueil *L'Honneur des poètes*, publié clandestinement par les éditions de Minuit. Quelques années plus tard, Aragon continue à évoquer la violence de certains actes. Dans « Strophes pour se souvenir », il rend par exemple hommage à Missak Manouchian, un résistant fusillé avec ses camarades le 21 février 1944 : « Vous n'avez réclamé la gloire ni les larmes/ Ni l'orgue ni la prière aux agonisants/ Onze ans déjà que cela passe vite onze ans/ Vous vous étiez servi simplement de vos armes/ La mort n'éblouit pas les yeux des Partisans ». Plus récemment, Emmanuel Merle a également cherché à mettre des mots sur la barbarie nazie dans un poème extrait de *Pierres de folie*. Les vers sont alors ébranlés par la violence de ce drame, si bien qu'ils se résument parfois à un seul mot et une seule syllabe.

2. Écrire la souffrance intérieure

Les poètes cherchent également à représenter une forme de souffrance intérieure. La poésie lyrique repose ainsi sur ce mélange de souffrance et de musicalité. Le mythe d'Orphée, dès l'Antiquité, semble indiquer que l'émotion née du chant d'Orphée est en partie liée à la douleur qui l'habite. Au XIXe siècle, Alfred de Musset intitule l'un de ses poèmes « Tristesse ». Il écrit notamment : « J'ai perdu ma force et ma vie,/ Et mes amis et ma gaieté ;/ J'ai perdu jusqu'à la fierté/ Qui faisait croire à mon génie. » D'autres auteurs romantiques font d'une forme de désespoir le centre

de leurs œuvres. C'est le cas de Lamartine dans certains poèmes des *Méditations poétiques*. La souffrance peut également prendre l'apparence de la mélancolie. Dans un poème des *Romances sans paroles*, Verlaine fait d'un paysage pluvieux le reflet d'une tristesse inexplicable. « Il pleure dans mon cœur/ Comme il pleut sur la ville,/ Quelle est cette langueur/ Qui pénètre mon cœur ? », s'interroge ainsi le poète. En apparence donc, l'espoir semble ici bien faible.

3. Noirceur

Les poètes peuvent même aller jusqu'à la noirceur la plus totale. Si Baudelaire est parfois considéré comme un poète romantique, il doit être perçu comme un romantique plus sombre que Musset ou Lamartine. Certains poèmes des *Fleurs du mal* entraînent le lecteur dans un désespoir qui semble tout puissant. Dès son titre, le poème « Spleen » indique la noirceur du texte à venir, comme le confirment les premiers vers : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle/ Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,/ Et que de l'horizon embrassant tout le cercle/ Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ». L'atmosphère est ici étouffante et la lumière absente dans ce ciel particulièrement sombre. Il y a quelques années, l'écrivain Michel Houellebecq, romancier et poète, a exprimé toute son admiration pour la poésie de Baudelaire. Il a également affirmé, dans un texte extrait du recueil *Rester vivant* : « La première démarche poétique consiste à remonter à l'origine. À savoir : à la souffrance ».

La poésie ne craint donc pas de s'aventurer sur des terres sombres et en apparence hostiles. Peut-on encore, dès lors, parler d'espoir ? Il semble important de rappeler que les poètes n'écrivent pas pour décourager les hommes. Au contraire, cette lucidité peut s'avérer utile et nécessaire.

II. Une nécessaire lucidité

1. Lutter contre l'oubli et l'indifférence

Certains événements semblent si terribles que les poètes pourraient se sentir démunis face à eux. Le philosophe Adorno se demandait même s'il était toujours possible d'écrire de la poésie après la Shoah et s'il ne s'agissait pas d'un acte indécent. En réalité, c'est peut-être dans ces situations que la poésie trouve sa raison d'être. Dans « Jamais je ne pourrai », Claude Roy prête ainsi ses mots à « ceux qui meurent », « ceux qui saignent », « ceux qui triment » ou « ceux qui pleurent ». Il se fait alors le porte-parole de cette souffrance et brise la solitude de ces victimes. Emmanuel Merle écrit pour sa part, à propos des victimes des nazis : « Je réincarne tes os/ Je décode ton nom/ Toi seul parmi les seuls/ Je te rends ton nom ». Face à la déshumanisation du tatouage, face à l'oubli lié à l'extermination, le poète se dresse symboliquement pour rendre leur nom à ces victimes. Par conséquent, évoquer les victimes de certains drames ne revient pas à sombrer dans le désespoir. Il s'agit au contraire d'un devoir de mémoire qui grandit à la fois l'auteur et le lecteur. De même, au XIXe siècle, Victor Hugo a mis sa plume au service des plus pauvres, en exhortant les riches à ne pas détourner le regard de la misère. « Donnez », répète-t-il à travers une anaphore dans « Pour les pauvres », extrait du recueil *Les Feuilles d'automne*.

2. Partager les souffrances

Évoquer la souffrance revient également à la partager. Il s'agit bien de compatir c'est-à-dire, étymologiquement, de « souffrir avec ». « Chaque douleur humaine sens-/ La pour toi comme une honte », écrit Louis Aragon dans *Le Roman inachevé*. Claude Roy affirme pour sa part : « Qui vous frappe me frappe ». Le poète devient alors un espace protégé, un « vrai lieu », pour reprendre le titre du poème d'Yves Bonnefoy qui écrit : « Qu'une place soit faite à celui qui approche,/ Personnage ayant froid et privé de maison ». En définitive, il s'agit de ne pas ignorer celui qui souffre pour mieux lui redonner de l'espoir. Victor Hugo s'est également beaucoup penché sur le sort des plus démunis, lui qui demandait dans son testament à être enterré « dans le corbillard des pauvres ». Il consacre par exemple un poème à un mendiant auquel il tend la main : « Je lui criai : "Venez vous réchauffer un peu./ Comment vous nommez-vous ?" Il me dit : "Je me nomme/ Le pauvre." Je lui pris la main : "Entrez, brave homme."/ Et je lui fis donner une jatte de lait. ». Paul Éluard écrit également, à la fin d'un poème qui évoque le terrible bombardement de la ville de Guernica : « Ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir ».

3. Transformer la boue en or

La poésie se présente enfin comme une revanche du langage et de l'esprit sur la barbarie. Les poèmes d'Yves Bonnefoy, de Louis Aragon, de Claude Roy ou d'Emmanuel Merle montrent bien par leurs différences tout ce que peut la poésie sur le plan formel. Ces artistes parviennent à enfermer la souffrance dans « les anneaux d'un beau style », pour reprendre les mots du romancier Marcel Proust. C'est alors qu'il était seul, emprisonné et affaibli, que Théophile de Viau a, au XVIIe siècle, écrit l'un de ses plus beaux poèmes. Dans cette lettre à son frère, le poète décrit par exemple des paysages qu'il n'oublie pas : « Encore n'ai-je point perdu/ L'espérance de voir Boussères [...] Je reverrai fleurir nos prés ». Grâce au langage, le poète a sublimé cette expérience et tout se passe comme si l'écriture préservait en lui une flamme d'espoir. En faisant varier les rythmes, en jouant avec les sonorités, en écrivant en vers réguliers, en vers libres ou prose, tous ces poètes pourraient reprendre à leur compte les mots de Baudelaire : « Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir/ Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte./ Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,/ Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

En somme ce n'est pas en fermant les yeux sur le monde que le poète peut donner de l'espoir : c'est, au contraire, en les gardant bien ouverts. Alors seulement il semble possible de réenchanter un monde qui a peut-être, plus que jamais, besoin des mots et de la poésie. Les poètes peuvent donc opposer au mal et à la souffrance des valeurs plus positives.

III. Réenchanter le monde

1. Lutter pour la liberté

Les poètes proclament tout d'abord l'importance de la liberté. Dans un célèbre poème parachuté par la Royal Air Force durant la Seconde Guerre mondiale, Paul Éluard affirme ainsi les pouvoirs de cette liberté pour laquelle il a choisi de s'engager dans la Résistance. La fin de ce poème est emblématique car elle illustre tous les pouvoirs de la poésie. Une forme de lumière semble peu

à peu apparaître et c'est bien à une renaissance qu'assiste le lecteur lorsque Paul Éluard écrit : « Sur la santé revenue/ Sur le risque disparu/ Sur l'espoir sans souvenir/ J'écris ton nom/ Et par le pouvoir d'un mot/ Je recommence ma vie/ Je suis né pour te connaître/ Pour te nommer/ Liberté ». Le poète porte ici un message très concret, un message d'espoir adressé à tous ceux qui luttent contre l'occupant. De même, à travers ses poèmes engagés, Victor Hugo s'est souvent opposé à Napoléon III, coupable, à ses yeux, d'avoir usurpé le pouvoir et d'avoir trahi le peuple. Le poète se dresse alors contre l'injustice pour entretenir dans le cœur des lecteurs la flamme de l'espoir.

2. Du *memento mori* au *carpe diem*

La poésie peut également permettre au lecteur de réfléchir à sa condition humaine. Certains auteurs nous rappellent ainsi combien la vie est fragile puisque l'homme est destiné à mourir. *Memento mori*, « souviens-toi que tu mourras », chuchote alors le poète au lecteur. Dans *Le Mépris de la vie et Consolation contre la mort*, Jean-Baptiste Chassignet écrit ainsi : « Assieds-toi sur le bord d'une ondante rivière/ Tu la verras fluer d'un perpétuel cours/ [...] Ainsi l'homme varie, et ne sera demain/ Telle comme aujourd'hui du pauvre corps humain/ La force que le temps abrévie et consomme ». Cette méditation sur l'inconstance de la vie est caractéristique de la poésie baroque. Mais d'autres poètes choisissent de convertir ce *memento mori* en un *carpe diem* : puisque la vie est fragile, il convient de profiter de chaque journée. Ronsard, au XVIe siècle, chante ainsi les plaisirs de la vie et du quotidien. Dans un célèbre sonnet, il constate par exemple que la vie se fane aussi vite que les roses. Mais sa conclusion n'est pas pessimiste : « Et des amours desquelles nous parlons, Quand serons morts, n'en sera plus nouvelle ;/ Pour ce, aimez-moi cependant qu'êtes belle ». « Cueillez, cueillez votre jeunesse », conseille également le poète dans un autre sonnet. La poésie ne porte pas un message de découragement. Elle nous pousse au contraire à profiter chaque jour du monde qui nous entoure. « Dans l'obscurité, pressentir la joie,/ savoir susciter la fraîcheur des roses », écrit pour sa part Jules Supervielle dans un poème précisément intitulé « L'espérance ».

3. Célébrer l'amour

Les poètes chantent enfin les charmes et les pouvoirs de l'amour. Il ne s'agit plus ici de séparer les êtres humains mais de les réunir. Dans « Jamais je ne pourrai », Claude Roy rompt ainsi avec la violence du monde et avec une parole très prosaïque pour s'écrier : « Mon amour ma clarté ma mouette mon long cours/ depuis dix ans je t'aime et par toi recommence/ me change et me défais m'accrois et me libère ». Cet amour ne sépare pas les amants du reste du monde : il ramène au contraire le poète vers « tous les hommes ». De même, Paul Éluard, tout en étant un poète engagé, a consacré de nombreux textes à l'amour, au point d'intituler l'un de ses recueils *L'amour la poésie*. Dans « Celle de toujours, toute », il écrit par exemple : « Ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,/ Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde,/ Je chante pour chanter, je t'aime pour chanter/ Le mystère où l'amour me crée et se délivre ». Il y a dans ces mots touchants et vibrants un message d'espoir qui s'adresse à chaque homme. Cette « clarté » qu'évoque Claude Roy peut illuminer chaque vie.

Conclusion

En somme, la poésie ne ferme pas les yeux sur ce qui peut assombrir le monde. Elle cherche au contraire à faire une place à la souffrance pour, dans la mesure du possible, mieux lui donner un sens. Les mots des poètes peuvent également défendre des valeurs plus positives qui donnent de l'espoir à ceux qui en manquent. Fidèle au conseil formulé par Yves Bonnefoy, le poète parvient alors à faire « flamboyer l'avenir », pour rendre les mots de Victor Hugo dans « Fonction du poète ».

Travaux d'écriture : écriture d'invention

« Encore le nez dans un bouquin ? »
Charly sursauta. La tête ailleurs, il mit quelques secondes à trouver les mots pour répondre.
Devant lui se tenait Yan, les mains sur les genoux, encore essoufflé. Depuis des années, il usait les allées du parc en venant courir dès que possible. Charly préférait s'asseoir à l'ombre d'un arbre, un livre entre les mains. Ils avaient été dans la même classe au lycée et c'était par hasard qu'ils s'étaient retrouvés dans ce parc, un matin.
Ils échangèrent quelques banalités quand Yan fit un mouvement de la tête vers ce qui occupait Charly.
« Tu lis quoi ? »
Charly referma son livre pour montrer la couverture. Yan se baissa, fronça les sourcils et se contenta de relever le nom de l'auteur.
« Jérôme Leroy ? Je ne connais pas. C'est bien ? Ça raconte quoi ?
— Ce n'est pas un roman, c'est de la poésie.
— Non ? Tu lis aussi de la poésie ? Attends : il n'y a que les élèves qui lisent encore des poèmes, et c'est juste parce qu'ils sont obligés de le faire.
— Je lis de tout, donc je lis aussi de la poésie.
— Un bon thriller de temps en temps, je ne dis pas. On frissonne, on vit avec les personnages, il y a de l'action. Et le style est souvent simple à comprendre. Le théâtre, aussi, c'est vivant. Mais la poésie, franchement ! Ça manque de naturel et de simplicité. »
Charly leva les yeux au ciel. Il s'était habitué aux petites taquineries de Yan. Pourtant, ce jour-là, il était bien décidé à défendre l'honneur des poètes.
« Détrompe-toi, on frissonne aussi quand on lit de la poésie. On peut ressentir des émotions qui ne sont pas les nôtres, comme au théâtre ou comme dans un roman. La musicalité, grâce au travail sur les sonorités ou les rythmes, renforce cette émotion. Tu te souviens de la poésie lyrique, quand on était au lycée ? Les poèmes de Musset, de Lamartine ?
— Oui : « Le Lac », par exemple. « Ô temps, suspends ton vol ». J'ai une bonne mémoire, tu sais.
— Alors tu sais que la poésie peut aider l'homme à dépasser certaines peines, à sublimer des drames. Lamartine, avec « Le Lac » justement, évoque le souvenir d'une femme qu'il aimait et qui est morte. En écrivant, il la fait revivre, et il transforme sa tristesse en une œuvre d'art. Et Hugo, est-ce que tu te souviens des poèmes qu'il écrit pour évoquer la mort de sa fille ? Il y a aussi

Théophile de Viau, un auteur que j'aime beaucoup. En prison, abandonné de tous et malade, il a écrit des poèmes bouleversants. Une longue lettre en vers, adressée à son frère, par exemple. Je crois vraiment que la poésie l'a aidé durant cette terrible expérience.
— Oui, bon, c'est bien joli, tout ça. Ne m'en veux pas, mais ça reste de belles paroles, de l'encre sur du papier. Et puis « ce ne sont pas les mots qu'on dit/ Qui changent la face des jours ». Ah ! Avoue : ça t'étonne que je connaisse cette citation ! J'ai appris ce poème au collège. »
Charly dut bien le reconnaître : il ne s'attendait pas à voir Yan citer Aragon. Il réfléchit quelques secondes, puis il reprit.
« Ah sache au moins contribuer/ À rendre le ciel moins obscur [...] Chaque douleur humaine veut/ Que de tout ton sang tu l'étreignes ». C'est la suite du poème d'Aragon. Moi aussi j'ai bonne mémoire, ajouta-t-il avec un clin d'œil.
— Et alors, qu'est-ce que ça prouve ?
— Ça prouve, rétorqua Charly, que les poètes peuvent témoigner de la douleur humaine quand ils ne l'ignorent pas. Pense aux auteurs engagés, comme Aragon, justement. Ils mettent parfois leur vie en danger pour les autres. Il y a eu beaucoup de poètes dans la Résistance. La Royal Air Force a même parachuté « Liberté », de Paul Éluard ! Il ne suffit pas d'envoyer des armes et de la nourriture : la poésie peut parfois redonner de l'espoir et du courage ! Elle peut aider le lecteur à mieux vivre.
— Bon. Mais tu me donnes de vieux exemples. À notre époque, qu'est-ce qu'elle peut faire pour nous, la poésie ? Tiens, j'ai un ami libraire. Il me dit que plus personne n'achète les recueils de poésie. Ça n'intéresse plus grand monde. Ces mots, ils ne parlent plus aux gens, alors ils ne peuvent plus vraiment les aider.
— Je crois que tu te trompes. Nous avons plus que jamais besoin de la poésie. D'abord parce que ce sont des textes qui se méritent justement. On veut tout lire en quelques secondes, on passe d'une page à l'autre, sur internet ou dans le journal. On zappe. On ne prend plus le temps de comprendre, de réfléchir, de savourer chaque mot. Et les poètes peuvent aussi nous permettre de mieux comprendre le monde qui nous entoure. La barbarie nazie, par exemple, elle n'est pas morte avec Hitler. Il y a encore des fous qui veulent faire revivre toutes ces idées nauséabondes ! Eh bien des poètes, à notre époque, tentent de lutter contre l'oubli pour nous rappeler toute l'horreur des camps. Demande à ton ami libraire de te trouver *Pierres de folie*, d'Emmanuel Merle. Il y a un beau poème, dans ce recueil, sur les victimes de l'extermination nazie. « Toi seul parmi les seuls/ Je te rends ton nom » : voilà ce qu'écrit le poète à ces êtres humains qui sont morts et que nous ne devons pas oublier.
— Bon, je comprends. C'est très bien, mais tu me parles d'un poète qui est tourné vers le passé. C'est touchant et c'est important, c'est indéniable. Si ça peut ouvrir les yeux de certains, tant mieux. Mais tu en connais, des poèmes qui parlent du monde qui nous entoure ? »
Charly lui tendit le livre qu'il avait entre les mains.
« — Tiens, je te le prête si tu veux. Tu me le rendras la prochaine fois qu'on se verra. L'auteur évoque ses souvenirs mais aussi le monde qui l'entoure, comme tu dis. Il évoque en même temps Rimbaud et Amy Winehouse... Le communisme et les iPod ! Jérôme Leroy parle de lui dans ce recueil, mais il nous parle aussi de nous. Des émotions qui traversent les siècles et les pays. De toutes ces choses qui ne meurent pas avec les hommes. « Quand je vous parle de moi, je vous

parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! ». C'est Hugo qui écrivait ça. Je ne peux pas dire que la poésie soit morte. Moi, elle m'aide, parce qu'on vit mieux quand on partage toutes ces émotions. Les mots des poètes brisent la solitude du lecteur. »

Yan prit *Un dernier verre en Atlantide*, le recueil que lui proposait Charly. La couverture était simple. Un petit carré rouge, perdu dans un océan de blanc cassé.

« Je vais y jeter un coup d'œil. Après tout... Je ne veux pas mourir idiot. On pourra en reparler. Mais tu vas lire quoi maintenant ? Tu vas être obligé de rentrer, toi aussi. »

Charly sortit de la poche de sa veste un petit livre usé.

« Règle de base : ne jamais sortir sans un livre de secours ! »

Liban, mai 2014, série L

Objet d'étude : La question de l'homme dans les genres de l'argumentation, du XVIe siècle à nos jours
Corpus : Fénelon, Voltaire, Jean-Pierre Claris de Florian

Texte 1

Télémaque, fils d'Ulysse, voyage avec la déesse Athéna, qui, sous l'apparence du vieux Mentor, s'occupe de son éducation. Les deux compagnons arrivent en Crète où les habitants sont réunis pour choisir leur nouveau roi. Télémaque fait partie des prétendants au trône, qui doivent répondre à trois questions devant une assemblée de sages. Il raconte cette épreuve.

La première question est de savoir qui est le plus libre de tous les hommes. Les uns répondirent que c'était un roi qui avait sur son peuple un empire absolu et qui était victorieux de tous ses ennemis. D'autres soutinrent que c'était un homme si riche qu'il pouvait contenter tous ses désirs. D'autres dirent que c'était un homme qui ne se mariait point, et qui voyageait pendant toute sa vie en divers pays, sans être jamais assujetti aux lois d'aucune nation. D'autres s'imaginèrent que c'était un Barbare, qui, vivant de sa chasse au milieu des bois, était indépendant de toute police et de tout besoin. D'autres crurent que c'était un homme nouvellement affranchi, parce qu'en sortant des rigueurs de la servitude il jouissait plus qu'aucun autre des douceurs de la liberté. D'autres enfin s'avisèrent de dire que c'était un homme mourant, parce que la mort le délivrait de tout et que tous les hommes ensemble n'avaient plus aucun pouvoir sur lui. Quand mon rang fut venu, je n'eus pas de peine à répondre, parce que je n'avais pas oublié ce que Mentor m'avait dit souvent.

— Le plus libre de tous les hommes, répondis-je, est celui qui peut être libre dans l'esclavage même. En quelque pays et en quelque condition qu'on soit, on est très libre, pourvu qu'on craigne les dieux et qu'on ne craigne qu'eux. En un mot, l'homme véritablement libre est celui qui, dégagé de toute crainte et de tout désir, n'est soumis qu'aux dieux et à sa raison.

Les vieillards s'entre-regardèrent en souriant et furent surpris de voir que ma réponse fût précisément celle de Minos.

Ensuite on proposa la seconde question en ces termes : « Quel est le plus malheureux de tous les hommes ? »

Chacun disait ce qui lui venait dans l'esprit. L'un disait : « C'est un homme qui n'a ni biens, ni santé, ni honneur. » Un autre disait : « C'est un homme qui n'a aucun ami. » D'autres soutenaient que c'est un homme qui a des enfants ingrats et indignes de lui. Il vint un sage de l'île de Lesbos, qui dit : « Le plus malheureux de tous les hommes est celui qui croit l'être ; car le malheur dépend moins des choses qu'on souffre que de l'impatience avec laquelle on augmente son malheur ! »

À ces mots, toute l'assemblée se récria ; on applaudit, et chacun crut que ce sage Lesbien remporterait le prix sur cette question. Mais on me demanda ma pensée, et je répondis, suivant les maximes de Mentor :

— Le plus malheureux de tous les hommes est un roi qui croit être heureux en rendant les autres hommes misérables. Il est doublement malheureux par son aveuglement ; ne connaissant pas son malheur, il ne peut s'en guérir ; il craint même de le connaître. La vérité ne peut percer la foule des flatteurs pour aller jusqu'à lui. Il est tyrannisé par ses passions ; il ne connaît point ses devoirs ; il n'a jamais goûté le plaisir de faire le bien, ni senti les charmes de la pure vertu. Il est malheureux et digne de l'être : son malheur augmente tous les jours ; il court à sa perte, et les dieux se préparent à le confondre par une punition éternelle.

Toute l'assemblée avoua que j'avais vaincu le sage Lesbien, et les vieillards déclarèrent que j'avais rencontré le vrai sens de Minos.

Pour la troisième question, on demanda lequel des deux est préférable : d'un côté, un roi conquérant et invincible dans la guerre ; de l'autre, un roi sans expérience de la guerre, mais propre à policer sagement les peuples dans la paix.

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, livre V, 1699.

Texte 2

À la suite de diverses péripéties, Zadig, jeune Babylonien sage et fortuné, et son valet, se retrouvent esclaves du marchand Sétoc.

Sétoc, le marchand, partit deux jours après pour l'Arabie déserte avec ses esclaves et ses chameaux. Sa tribu habitait vers le désert d'Horeb. Le chemin fut long et pénible. Sétoc, dans la route, faisait bien plus de cas du valet que du maître, parce que le premier chargeait bien mieux les chameaux ; et toutes les petites distinctions furent pour lui. Un chameau mourut à deux journées d'Horeb : on répartit sa charge sur le dos de chacun des serviteurs ; Zadig en eut sa part. Sétoc se mit à rire en voyant tous ses esclaves marcher courbés. Zadig prit la liberté de lui en expliquer la raison, et lui apprit les lois de l'équilibre. Le marchand étonné commença à le regarder d'un autre œil. Zadig, voyant qu'il avait excité sa curiosité, la redoubla en lui apprenant beaucoup de choses qui n'étaient point étrangères à son commerce ; les pesanteurs spécifiques des métaux et des denrées sous un volume égal ; les propriétés de plusieurs animaux utiles ; le moyen de rendre tels ceux qui ne l'étaient pas ; enfin il lui parut un sage. Sétoc lui donna la préférence sur son camarade, qu'il avait tant estimé. Il le traita bien, et n'eut pas sujet de s'en repentir.

Voltaire, *Zadig ou la Destinée*, chapitre X, 1748.

Texte 3

Un jardinier, dans son jardin,
Avait un vieux arbre stérile ;
C’était un grand poirier qui jadis fut fertile :
Mais il avait vieilli, tel est notre destin.
Le jardinier ingrat veut l’abattre un matin ;
Le voilà qui prend sa cognée.
Au premier coup l’arbre lui dit :
Respecte mon grand âge, et souviens-toi du fruit
Que je t’ai donné chaque année.
La mort va me saisir, je n’ai plus qu’un instant,
N’assassine pas un mourant
Qui fut ton bienfaiteur. Je te coupe avec peine,
Répond le jardinier ; mais j’ai besoin de bois.
Alors, gazouillant à la fois,
De rossignols une centaine
S’écrie : épargne-le, nous n’avons plus que lui :
Lorsque ta femme vient s’asseoir sous son ombrage,
Nous la réjouissons par notre doux ramage ;
Elle est seule souvent, nous charmons son ennui.
Le jardinier les chasse et rit de leur requête ;
Il frappe un second coup. D’abeilles un essaim
Sort aussitôt du tronc, en lui disant : arrête,
Écoute-nous, homme inhumain :
Si tu nous laisses cet asile,
Chaque jour nous te donnerons
Un miel délicieux dont tu peux à la ville
Porter et vendre les rayons :
Cela te touche-t-il ? J’en pleure de tendresse,
Répond l’avare jardinier :
Eh ! Que ne dois-je pas à ce pauvre poirier
Qui m’a nourri dans sa jeunesse ?
Ma femme quelquefois vient ouïr ces oiseaux ;
C’en est assez pour moi : qu’ils chantent en repos.
Et vous, qui daignerez augmenter mon aisance,
Je veux pour vous de fleurs semer tout ce canton.
Cela dit, il s’en va, sûr de sa récompense,
Et laisse vivre le vieux tronc.

Comptez sur la reconnaissance
Quand l’intérêt vous en répond.

Jean-Pierre Claris de Florian, *Fables*, « Le Vieux Arbre et le Jardinier », 1792.

Questions

1 Identifiez et caractérisez dans ces trois textes les personnages qui révisent leur jugement.

2 Comment ces personnages sont-ils amenés à modifier leur manière de penser et d'agir ?

▶ Comprendre la question

La première question vous invite à vous intéresser aux personnages qui « révisent leur jugement ». Il vous faudra donc commencer par identifier précisément les personnages qui sont amenés à évoluer dans ces textes. Vous devrez ensuite les « caractériser ». En somme, vous ne pourrez pas vous contenter de les nommer. Il vous faudra également analyser avec précision les caractéristiques de tous ces personnages.

La seconde question vous pousse implicitement à identifier et à analyser les outils argumentatifs utilisés par ces trois auteurs. Il ne s'agit plus de savoir, comme pour la première question, qui révise son jugement, mais de comprendre comment ces personnages sont amenés à se transformer.

▶ Mobiliser ses connaissances

Dans un texte argumentatif, **délibérer** revient à confronter des thèses opposées. Pour un auteur, ce choix permet d'offrir au lecteur une grande variété d'opinions. Il permet également de faire évoluer des personnages qui peuvent être amenés à réviser leur jugement. Dans cet extrait des *Aventures de Télémaque*, Fénelon nous propose ainsi un débat particulièrement riche grâce à l'énumération des différentes propositions. C'est pourtant le jeune fils d'Ulysse qui parvient à avoir, pour chaque question posée, le dernier mot.

Pour parvenir à **convaincre** son interlocuteur, un personnage pourra utiliser des outils argumentatifs liés à la logique et à la raison. Dans le texte de Voltaire, Zadig fait évoluer le jugement et les actes du marchand en mettant à profit ses connaissances et en lui présentant des faits. La stratégie argumentative est ici importante. Zadig ne cherche pas à émouvoir le marchand, même si ce dernier voit ses esclaves « marchant courbés » sous le poids des charges à transporter. C'est au contraire par son savoir qu'il parvient à exciter et redoubler la « curiosité » de son maître.

Afin de mieux toucher son interlocuteur, un personnage pourra également chercher à le **persuader**. Il ne s'agit alors plus d'utiliser des arguments logiques mais de faire appel aux émotions. Dans la fable de Florian, l'arbre fait référence à des valeurs morales tandis que les oiseaux évoquent la femme du jardinier pour parvenir à toucher ce dernier. Cependant, cette stratégie argumentative n'est pas toujours couronnée de succès. Dans cette fable, le jardinier semble en effet davantage sensible aux arguments matériels qu'aux valeurs morales...

▶ Procéder par étapes

Comme le sujet sépare clairement les deux questions, il est préférable de proposer deux réponses bien distinctes.

Il serait tentant, pour répondre à la première question, d'offrir une simple présentation de chacun des personnages. Cependant, gardez à l'esprit que le but de cette question reste de comparer des textes en apparence différents. Par conséquent, soyez sensible à ce qui rapproche ou éloigne les personnages qui sont amenés à réviser leur jugement.

La seconde question vous invite à comparer les textes en étudiant les outils argumentatifs qui font évoluer les personnages. Au brouillon, commencez par relever les stratégies argumentatives et les procédés utilisés dans chaque texte. Cherchez ensuite des liens entre ces textes : cela vous permettra d'organiser votre réponse. À nouveau, il est important de trouver un plan permettant de confronter les extraits sans les séparer. N'oubliez pas, au moment de la rédaction, d'utiliser des citations et des procédés littéraires pertinents.

Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des trois sujets suivants :

Commentaire de texte

Vous commenterez la fable de Florian « Le Vieux Arbre et le Jardinier » (texte 3).

▶ Comprendre le texte

En apparence, ce texte ne présente pas de difficultés majeures. Il possède néanmoins, comme de nombreuses autres fables, différents niveaux de lecture.
Cette fable peut ainsi être étudiée comme une argumentation particulièrement efficace, capable de toucher de nombreux lecteurs. Les personnages sont en effet simples et clairement identifiables : un jardinier, un arbre, des rossignols et des abeilles. En outre, l'auteur privilégie ici le dialogue en ayant recours aux ressources du discours direct. Même les jeunes lecteurs pourront donc comprendre et apprécier ce texte.
Cependant, il ne faut pas se laisser abuser par cette apparente simplicité. La fable contient en effet une réflexion subtile sur la condition humaine, sur le « destin » ou les défauts de chaque homme. Il vous faudra donc proposer dans votre commentaire des explications qui rendent compte de cette richesse.

▶ Mobiliser ses connaissances

La **fable** possède différentes fonctions. Elle se présente tout d'abord comme un récit à la fois plaisant et accessible. Elle permet par ailleurs d'instruire : sa fonction est alors didactique. Mais elle peut également avoir une portée critique : La Fontaine n'a pas hésité, dans ses fables, à dénoncer certains travers de la cour ou certains défauts du roi. Les animaux permettent alors à l'auteur de formuler indirectement des critiques parfois acerbes.
Dans un texte adressé au dauphin du roi, à qui ses fables sont dédiées, La Fontaine évoque lui-même les nombreux pouvoirs de celles-ci :
Je chante les héros dont Ésope est le père,
Troupe de qui l'histoire, encor que mensongère,
Contient des vérités qui servent de leçons.
Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons :
Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes ;
Je me sers d'animaux pour instruire les hommes.
[...] Quelque autre te dira d'une plus forte voix
Les faits de tes aïeux et les vertus des rois.

Je vais t'entretenir de moindres aventures,
Te tracer en ces vers de légères peintures ;
Et si de t'agréer je n'emporte le prix,
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.

L'**oxymore** est une figure de style qui permet d'associer deux termes *a priori* opposés du point de vue du sens. Ce procédé attire l'attention du lecteur car ces formulations peuvent sembler paradoxales. Dans cette fable de Florian, l'abeille apostrophe par exemple le jardinier en le présentant comme un « homme inhumain ». L'oxymore est ici au service de l'argumentation et de la critique de l'égoïsme.

▶ Procéder par étapes

Pour organiser le développement de votre commentaire, ayez à l'esprit les différentes fonctions de la fable. Servez-vous également de vos connaissances pour cerner la spécificité de ce texte. Sous une apparente simplicité se cachent en effet une argumentation riche et une réflexion sur l'être humain. Pour nourrir vos analyses, pensez à utiliser des procédés littéraires. Vous éviterez ainsi de résumer et de paraphraser ce texte. Gardez par exemple à l'esprit que cette fable est à la fois un poème et une argumentation. Vous pouvez donc tirer parti des outils poétiques et argumentatifs pour rendre vos explications plus riches et plus convaincantes.

Dissertation

Dans les genres de l'argumentation, la fiction vous semble-t-elle particulièrement efficace pour forger le jugement ? Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus, sur les œuvres littéraires étudiées en classe ainsi que sur votre culture personnelle.

▶ Comprendre le sujet

Comme toujours, il est nécessaire de lire attentivement le sujet et d'identifier les termes importants. La question repose ici sur des notions aussi riches que « l'argumentation », « la fiction » et le « jugement ». En somme, le sujet vous invite à réfléchir aux pouvoirs de la fiction. De nombreux genres littéraires pourront être utilisés comme les contes ou les fables, mais aussi les romans, les nouvelles ou encore les pièces de théâtre. Certes, en entraînant le lecteur dans un monde imaginaire, ces fictions lui permettent de s'évader ou de se divertir. Mais peuvent-elles également être utiles dans le cadre d'une argumentation ? Ces œuvres peuvent-elles réellement aider le lecteur à se forger un jugement ou un esprit critique ?

▶ Mobiliser ses connaissances

Certains auteurs empruntent les détours de la fiction pour mieux exposer leurs thèses. Il s'agit alors d'une **argumentation indirecte**. Fénelon utilise les aventures de Télémaque pour faire réfléchir ses lecteurs sur le monde qui les entoure. Voltaire choisit la forme du conte philosophique pour évoquer des thèmes variés et Jean-Pierre Claris de Florian nous propose une réflexion sur l'être humain à travers l'histoire d'un jardinier. Ces détours sont précieux car ils permettent d'illustrer certaines idées parfois abstraites. Ils peuvent également représenter, pour ces auteurs, un moyen de se protéger. Il est par exemple plus facile de mettre des critiques acerbes dans la

bouche de personnages que de les exprimer directement...
Une **argumentation directe** permet d'exposer et de défendre une thèse de manière explicite. L'argumentation peut alors prendre différentes formes selon le genre littéraire choisi par l'auteur. Il pourra s'agir d'un essai, d'une lettre ouverte, mais aussi d'un pamphlet ou d'un éloge. Dans une célèbre lettre ouverte adressée à Félix Faure, président de la République en 1898, Émile Zola défend directement Alfred Dreyfus. Dans ce texte publié à la une du journal *L'Aurore*, il s'en prend aussi à ceux qu'il juge responsables de cette injustice. Une argumentation directe permet donc à l'auteur d'exposer clairement ses opinions. Seulement, l'écrivain s'expose alors à des représailles. Zola a par exemple subi des injures et des menaces après cette prise de position. L'écrivain a également été condamné par la justice et il a même été contraint de s'exiler.

▶ Procéder par étapes

Certes, la formulation du sujet n'impose pas un type de plan bien précis. Pour autant, le choix d'un plan dialectique s'avère ici pertinent. Il serait alors intéressant de comparer argumentation directe et argumentation indirecte. L'adverbe « particulièrement » vous invite en effet à examiner les mérites de la fiction à la lumière de stratégies argumentatives différentes. Il s'agit en somme de savoir si la fiction est « particulièrement efficace pour forger le jugement » par rapport à d'autres formes d'argumentation. Vous pouvez par exemple commencer, dans une forme de concession, par reconnaître les mérites d'une argumentation directe par rapport à la fiction. Cela vous permettra ensuite de mieux évoquer les atouts et les spécificités de la fiction.
La qualité de votre argumentation dépendra de la pertinence des exemples choisis. Profitez de la richesse du terme « fiction » et n'hésitez pas à faire référence à des textes variés.

Écriture d'invention

Dans *Les Aventures de Télémaque*, les sages proposent une troisième question à Télémaque et à l'habitant de l'île de Lesbos : « Lequel des deux est préférable : d'un côté, un roi conquérant et invincible dans la guerre ; de l'autre, un roi sans expérience de la guerre, mais propre à policer sagement les peuples dans la paix ? »
Devant l'assemblée des sages, l'habitant de Lesbos (que vous nommerez Polémos) défend la première conception, Télémaque la deuxième. Rédigez ce débat argumenté.

▶ Comprendre le sujet

Le sujet vous invite à imaginer la suite du texte de Fénelon. Vous devrez donc proposer un texte cohérent du point de vue du fond et de la forme. Le narrateur sera toujours Télémaque et les temps devront nécessairement être ceux du passé. Vous pouvez également lier votre suite au texte de Fénelon en faisant par exemple référence au personnage de Mentor.
En outre, vous devez ici rédiger un « débat argumenté » entre deux personnages qui défendront des idées différentes. Ce dialogue doit donc reposer sur des arguments précis et sur des outils littéraires pertinents. Le sujet vous guide en vous proposant deux thèses bien distinctes. Les termes « conquérant » et « invincible » s'opposent ainsi à « policer » et à « paix ».
En somme, ce sujet vous demande d'écrire un texte argumentatif respectant les caractéristiques de l'extrait des *Aventures de Télémaque*. Il s'agit donc à la fois d'un travail de réflexion et d'un exercice de style.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le nom du personnage imposé par le sujet vous invite à utiliser le **registre polémique**. Le mot « polémique » vient en effet de *polemos*, terme grec qui signifie « choc » ou encore « guerre ». Un texte est polémique quand il vise à s'attaquer à un adversaire. L'ironie, le sarcasme ou l'invective sont des armes au service de ce registre. Durant ce débat qui l'opposera à Télémaque, Polémos devra donc se montrer particulièrement pugnace. Il pourra aussi s'en prendre au fils d'Ulysse en cherchant à le discréditer.

L'**apostrophe** est un procédé permettant de s'adresser à un interlocuteur réel ou imaginaire en l'interpellant. Dans ce débat argumenté, elle pourra représenter un outil argumentatif important pour Télémaque ou Polémos. Les deux personnages pourront s'interpeller mais aussi apostropher les membres de l'assemblée pour les prendre à témoin et emporter leur adhésion.

▶ Procéder par étapes

Commencez par relire attentivement le texte de Fénelon afin d'avoir à l'esprit les principales caractéristiques du personnage de Télémaque.

Cherchez ensuite des arguments pour développer chacune des deux thèses proposées par le sujet. Vous pouvez par exemple regrouper ces arguments dans un tableau à deux colonnes afin de confronter efficacement ces idées.

Organisez ensuite votre débat en cherchant, au brouillon, les différentes étapes de votre dialogue. Veillez, dans la mesure du possible, à répartir équitablement les temps de parole entre les deux personnages : vous proposerez ainsi un débat équilibré. Vous pouvez tout de même, à la fin de votre texte, montrer que l'assemblée des sages donne l'avantage à l'un ou l'autre des personnages... Cela vous servira de conclusion.

N'oubliez pas de soigner l'expression et de varier les procédés argumentatifs. Les apostrophes, les énumérations ou les interrogations rhétoriques pourront, par exemple, s'avérer précieuses. Pensez aussi aux connecteurs logiques afin de marquer les différentes étapes du raisonnement de chaque personnage.

Enfin, pour éviter d'éventuelles incohérences, relisez le texte de Fénelon puis votre devoir.

Questions

1 Les textes argumentatifs permettent aux auteurs de faire évoluer les idées de leurs personnages. Fénelon, Voltaire et Jean-Pierre Claris de Florian nous proposent ainsi, dans les textes de ce corpus, des personnages plongés dans des débats animés. Pour mieux découvrir ces personnages, nous commencerons par les identifier avant de chercher à les caractériser.

Ce corpus nous présente des personnages en apparence bien différents. Fénelon nous invite à suivre les aventures du jeune Télémaque. Les deux évocations de Mentor, au moment où le fils d'Ulysse doit formuler son opinion, indiquent l'importance de ce conseiller plein de sagesse : les souvenirs liés à Mentor guident constamment le jugement du personnage. Paradoxalement, c'est en réalité le jeune homme qui fait évoluer l'opinion de l'assemblée qui l'écoute, comme l'indique la fin de cet extrait. Dans le texte de Voltaire, c'est un marchand qui est amené à réviser son jugement devant Zadig, l'un de ses esclaves. Enfin, le personnage au centre de la fable de Florian est un jardinier qui s'apprête à abattre un arbre.

Les personnages des textes de Voltaire et de Florian peuvent pourtant être rapprochés. En effet, c'est ici le personnage en situation de pouvoir qui est amené à évoluer. Dans Zadig, c'est le maître qui écoute son esclave, et Voltaire ne manque pas de nous rappeler le statut de Zadig qui est même, au début du texte, moins considéré que son valet. Le marchand se montre par ailleurs, dans un premier temps, moqueur, puisqu'il se met « à rire » devant ses esclaves « courbés ». Dans le texte de Florian, le « jardinier ingrat » est également en situation de force devant l'arbre qu'il désire « abattre » et qu'il « frappe » à deux reprises. Son mépris face à l'arbre ou aux oiseaux, dans la première partie du poème, indique sa supériorité. Dans ces deux textes, nous sommes donc confrontés à une forme de renversement de situation : c'est en somme le maître qui se transforme grâce à l'intervention de ceux qu'il est censé dominer. Il faut cependant noter que le jardinier, qualifié d'« avare », agit aussi par intérêt. À travers un oxymore, les abeilles en font même un « homme inhumain ». Dans le texte de Fénelon, c'est le fils d'Ulysse qui, malgré sa jeunesse, a triomphé par ses réponses, a dépassé « le sage Lesbien » et a « rencontré le vrai sens de Minos ». Il faut cependant noter l'importance et le rôle de Mentor qui, bien qu'il ne s'exprime pas dans ce texte, guide les paroles du fils d'Ulysse.

En somme, malgré leurs différences, les personnages de ce corpus connaissent le plus souvent des évolutions importantes. Les auteurs choisissent des héros qui peuvent vivre, par leur âge, leur statut ou leur position sociale, des expériences marquantes. Le lecteur peut ainsi les accompagner dans ces transformations.

2 Si Fénelon, Voltaire et Florian ont écrit des œuvres relativement proches dans le temps, ces trois auteurs ont choisi des genres différents. *Les Aventures de Télémaque* se présentent ainsi comme un roman d'apprentissage, *Zadig* est un conte philosophique et Florian, avec « Le Vieux Arbre et le Jardinier », nous propose une fable. Dans ces trois textes, ces auteurs mettent au premier plan des personnages qui sont amenés à modifier leur manière de penser et d'agir. Mais comment parviennent-ils à évoluer ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par montrer que les personnages se construisent grâce à différentes confrontations. Nous observerons ensuite qu'ils peuvent, selon les textes, être face à des stratégies argumentatives variées.

Les personnages sont tout d'abord amenés à évoluer grâce à des rencontres marquantes. Dans le texte de Fénelon, le lecteur assiste à différentes délibérations. La longue énumération et la répétition de « autres » indiquent parfaitement le nombre de thèses en présence. Le lecteur est ici plongé dans un débat riche d'idées. Certes, Télémaque n'intègre pas réellement à son discours les arguments des autres participants au débat. À l'inverse, c'est même « toute l'assemblée » qui reconnaît, à la fin de l'extrait, la justesse des propos du fils d'Ulysse. En revanche, Télémaque n'oublie jamais les conseils de Mentor, comme il le précise lui-même à deux reprises : c'est davantage ce souvenir qui guide le jugement et les paroles du fils d'Ulysse. Dans le texte de Voltaire, Zadig parvient également à renverser la situation en « [excitant] la curiosité » du marchand : c'est bien l'échange entre les deux personnages qui permet au marchand d'évoluer. La fable « Le Vieux Arbre et le Jardinier » nous présente aussi une série de dialogues. L'arbre puis les oiseaux et les abeilles tentent ainsi d'infléchir la volonté du jardinier. Malgré des différences notables, chaque personnage semble donc s'enrichir grâce aux opinions et aux jugements d'autrui.

Dans ces débats, les arguments utilisés peuvent être de différente nature. Zadig s'aventure ainsi sur le terrain de la logique pour parvenir à convaincre le marchand. Il cherche à lui expliquer « les lois de l'équilibre », « les pesanteurs spécifiques » ou encore « les propriétés de plusieurs animaux utiles ». C'est en ayant un raisonnement logique et scientifique que Zadig est vu par le marchand comme « un sage ». Dans la fable de Florian, l'arbre, les oiseaux et les animaux ne se contentent pas d'utiliser des arguments rationnels. Ils cherchent également à jouer avec les sentiments du jardinier. L'arbre tente, en vain, de faire appel à des valeurs morales comme lorsqu'il lui dit : « respecte mon grand âge ». Les rossignols font référence à la femme du jardinier qui trompe son ennui grâce à leur chant. Il s'agit donc bien de parvenir à toucher et à émouvoir le jardinier. Pour autant, il est important de noter que c'est davantage l'argument matériel lié au miel ainsi que « l'intérêt » du jardinier qui l'emportent sur la morale et les sentiments. Durant le débat qui l'oppose à de nombreux contradicteurs, Télémaque démontre lui aussi une forme de sagesse. Il fait référence à des valeurs comme la vertu, mais il utilise également de nombreux procédés rhétoriques, comme l'antithèse qui rapproche et oppose « libre » et « esclavage ». Son affirmation semble paradoxale mais, par sa finesse, elle emporte l'adhésion de l'assemblée. L'argumentation développée par Télémaque est donc à la fois pleine de sagesse et subtile dans le choix des procédés argumentatifs. À nouveau, il faut souligner ici l'importance de Mentor. Ce dernier semble s'exprimer à travers Télémaque qui précise même qu'il a répondu « suivant les maximes de Mentor ».

En conclusion, ce corpus illustre la variété des outils argumentatifs qui peuvent permettre de modifier la manière de penser et d'agir d'un personnage. Selon les textes et les contextes, il pourra s'agir de délibérer, de convaincre ou encore de persuader. Reste que ces extraits montrent bien que la rencontre avec autrui est souvent profitable : c'est elle qui permet au personnage et au lecteur d'évoluer.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

L'immense succès des *Fables* de La Fontaine ne doit pas nous faire oublier d'autres fabulistes qui ont, eux aussi, su utiliser toutes les ressources de ce genre littéraire bien particulier. Dès la fin du XVIIIe siècle, Jean-Pierre Claris de Florian s'est par exemple distingué par la richesse de ses fables. Comme La Fontaine, il emprunte parfois des éléments à des auteurs antiques puisque « Le Vieux Arbre et le Jardinier » est par exemple inspiré d'une fable d'Ésope. Cette fable composée d'alexandrins et d'octosyllabes a été publiée pour la première fois en 1792. Le fabuliste nous propose ici une fiction en apparence simple. Un jardinier désire abattre un arbre dont il n'a plus l'utilité. Seulement, ce conflit devient aussi l'occasion de pousser le lecteur à s'interroger sur des questions plus complexes. Nous allons chercher à comprendre comment Florian utilise cette fable pour nous faire réfléchir sur notre propre condition. Pour cela, nous commencerons par noter que ce texte se présente bien comme une situation de tension qui ne peut que capter l'attention du lecteur. Nous étudierons ensuite les différentes stratégies argumentatives mises en place avant de montrer ce que cette fable peut apprendre à chacun.

I. Une situation de tension

1. Une utilisation subtile des temps

Jean-Pierre Claris de Florian démontre dans ce texte tout son talent de fabuliste. Il parvient par exemple à utiliser les temps avec une indéniable finesse. Au début de la fable, l'auteur choisit les temps du passé pour présenter la situation au lecteur. En deux vers seulement, il parvient même à évoquer toute l'existence de l'arbre. L'utilisation de l'adverbe « jadis » mais aussi l'association des adjectifs « stérile » et « fertile », placés ici à la rime, permettent de renforcer cette évolution. Seulement, dès le vers 5, le fabuliste privilégie le présent de l'indicatif. Ce temps nous offre une narration particulièrement vivante. C'est le groupe nominal « un matin » qui fait réellement entrer le lecteur dans le récit. Dans la suite de la fable, les verbes d'action ou de parole sont donc conjugués au présent de l'indicatif. Tout se passe comme si le récit se déroulait sous les yeux du lecteur. Le futur joue également un rôle important. Pour l'arbre, la mort semble proche, comme il le précise lui-même au vers 10 : « La mort va me saisir, je n'ai plus qu'un instant ». La périphrase verbale à valeur de futur proche donne ici à la mort un caractère imminent, ce qui renforce la tension du récit. La promesse du « miel délicieux » que les abeilles « donneron[t] » est également importante pour « l'avare jardinier ».

2. L'importance du discours direct

Comme souvent dans les fables, l'auteur choisit d'accorder une grande importance aux paroles des personnages. Pour rendre la fable plus vivante et plus accessible, il privilégie le discours direct. Il utilise également des verbes de parole comme « dit » au vers 7, « s'écrie » au vers 16 ou « répond »

aux vers 13 et 29. Ces verbes sont par ailleurs souvent mis en valeur grâce à la versification : ils sont ainsi placés à la rime ou au début du vers. Le fabuliste cherche bien à nous proposer un échange à la fois vif et rythmé. Les phrases interrogatives et les verbes à l'impératif contribuent à rendre ces dialogues dynamiques, d'autant que les réponses du jardinier sont immédiates. Deux répliques viennent même s'inscrire dans un seul alexandrin comme au vers 28. Cependant, il est important de remarquer que, jusqu'à ce vers 28, ces prises de parole sont particulièrement déséquilibrées. Si l'arbre, les oiseaux et les abeilles développent longuement leur « requête », le jardinier se contente tout d'abord de réponses brèves et particulièrement sèches. Au vers 20, nous constatons même qu'un rire moqueur remplace les mots.

3. Un récit particulièrement animé

Les verbes d'action semblent peu nombreux tant la parole prend le pas sur les gestes. Pour autant, ils n'en demeurent pas moins importants. Ils traduisent bien souvent la violence de l'homme. Au début de la fable, ce dernier veut ainsi « abattre » l'arbre avant de lui porter « un premier coup ». Le fabuliste précise également, au vers 21 : « il [le] frappe un second coup ». Le substantif « cognée », évoqué au vers 6 et placé à la rime, peut par ailleurs être rapproché du terme « coup » par le jeu des sonorités. L'auteur veille en outre à ne laisser aucune pause durant la fable. Les interventions se succèdent sans aucun temps mort. L'adverbe « alors », placé au début du vers 14, indique l'arrivée à la fois massive et immédiate d'une « centaine » de rossignols. De même, dès que le jardinier « frappe un second coup », les abeilles font leur apparition. C'est ici l'adverbe « aussitôt » qui dynamise le récit. Le fabuliste cherche en somme, par ce récit particulièrement alerte, à créer une situation de tension qui poussera le lecteur, jusqu'à la fin de la fable, à ne jamais relâcher son attention.

Florian utilise donc toutes les ressources de la fable. Il propose au lecteur un récit vivant et rythmé. Mais ce texte nous offre également une argumentation très riche : il s'agit ainsi, pour les différents interlocuteurs qui se succèdent, de pousser le jardinier à réviser son jugement.

II. Stratégies argumentatives

1. L'importance des valeurs morales

L'enjeu de la fable semble bien être de parvenir à emporter l'adhésion du jardinier. Pour ce faire, l'arbre commence par invoquer des valeurs morales. « Respecte mon grand âge, et souviens-toi du fruit/ Que je t'ai donné chaque année », dit-il aux vers 8 et 9. Le ton est grave et solennel, comme l'indique le recours à l'impératif. L'auteur met ici en avant le respect qui est, en théorie, dû aux aînés ainsi que la « reconnaissance », terme qui sera utilisé à la fin de la fable. L'enjambement permet en outre de mettre en valeur la proposition relative « qui fut ton bienfaiteur ». Les oiseaux cherchent également à prouver à l'homme qu'il doit se montrer reconnaissant devant « l'ombrage » de l'arbre et « le ramage » des rossignols. La rime permet de rapprocher encore plus les deux substantifs. À l'évidence, le jardinier est peu sensible à ces arguments. S'il avoue couper l'arbre « avec peine », il ne révise pas son jugement et il répond même au discours des oiseaux par une attitude à la fois moqueuse et hostile puisqu'il « les chasse et rit de leur requête ».

2. Émouvoir et toucher

Les différents interlocuteurs du jardinier cherchent également à l'émouvoir. « Cela te touche-t-il ? » demandent ainsi les abeilles. Il s'agit alors non pas de convaincre le jardinier mais de le persuader en faisant appel aux sentiments. Si l'arbre insiste ainsi sur son « grand âge », c'est aussi pour toucher le jardinier. L'imminence de la mort accentue également cet appel à la compassion. « N'assassine pas un mourant », implore le vieil arbre. Les oiseaux cherchent eux aussi à s'aventurer sur le terrain des sentiments en évoquant la femme du jardinier qui profite de « l'ombrage » et du « ramage ». La diérèse du vers 18, nécessaire pour obtenir un alexandrin, met en outre en valeur le verbe « réjouissons ». Les oiseaux vont jusqu'à représenter une épouse qui semble délaissée et abandonnée : « elle est seule souvent, nous charmons son ennui ». À nouveau, le jardinier ne semble ni touché ni ému. Il répond à cette description du jardin plein de tranquillité et d'harmonie par un second coup.

3. Des valeurs morales aux valeurs matérielles...

L'homme semble en effet davantage sensible aux valeurs matérielles. Ce sont ainsi les abeilles qui vont parvenir à trouver les arguments capables d'infléchir la volonté du jardinier. Elles proposent à l'homme un véritable marché, comme l'indique l'utilisation du « si ». Les termes de ce contrat semblent clairs. En échange de cet « asile », le jardinier recevra « un miel délicieux ». Une diérèse vient mettre en valeur cette proposition, mais c'est moins le goût du miel qui attire le jardinier que sa valeur marchande. Si la mort imminente de l'arbre ne touchait pas l'homme, le futur lié au verbe « donnerons » et la possibilité de « vendre » achèvent de convaincre le jardinier. Ce dernier s'exprime alors longuement, réagissant sans attendre. L'interjection « eh ! » montre que c'est une sorte de cri du cœur qui s'échappe du jardinier qui semble soudain ouvrir les yeux, à tel point qu'il « pleure de tendresse ». Le décalage avec le début de la fable est éloquent : il indique l'hypocrisie de celui qui propose finalement « de fleurs semer tout ce canton » pour obtenir encore davantage de ce miel si précieux à ses yeux. Le fabuliste rappelle au vers 29 que nous sommes bien confrontés à un « avare jardinier », comme pour mieux faire comprendre au lecteur la fausseté de cette soudaine « tendresse ». C'est donc « l'intérêt » du jardinier qui le « touche », et non le respect ou la reconnaissance. Comme le rappelle parfaitement la rime unissant les vers 34 et 36, ce qui compte pour l'homme, c'est en définitive son « aisance » et sa « récompense ».

Cette fable nous propose donc bien une argumentation particulièrement riche. Seulement, elle ne vise pas seulement le jardinier. Elle est destinée à chaque lecteur car elle interroge les faiblesses et les défauts de l'être humain.

III. L'homme en question

1. La fragilité de la condition humaine

Dès le début de la fable, Florian nous rappelle que nous sommes directement concernés par le sort de l'arbre : « C'était un grand poirier qui jadis fut fertile :/ Mais il avait vieilli, tel est notre destin. » L'utilisation du déterminant possessif « notre » inclut donc le lecteur. Il faut en effet garder à l'esprit que l'arbre est confronté à une expérience que chaque homme est condamné à

vivre. Il est mortel, comme chaque être vivant, mais il a surtout conscience de sa mort, ce qui en fait un personnage étrangement proche de l'être humain. Son vieillissement semble à la fois brutal et irréversible et, comme le lecteur, il ne peut échapper à son « destin » qui est d'affronter la mort. Doué de parole, l'arbre semble même personnifié, d'autant qu'il évoque lui-même son « grand âge », à la manière d'un vieil homme qu'il faudrait respecter, et qu'il se présente comme un « bienfaiteur ». Paradoxalement, le lecteur est donc invité à s'identifier à l'arbre et non au jardinier qui ne brille guère par son humanité.

2. L'inhumanité de l'être humain

Le jardinier nous amène en effet à avoir une vision bien sombre des êtres humains. Les adjectifs qui le qualifient sont toujours péjoratifs. Il est décrit comme « ingrat » au vers 5, ou encore comme « avare » au vers 29. En outre, les abeilles en dressent un portrait qui ne peut que faire réagir le lecteur. Il est ainsi à leurs yeux un « homme inhumain ». Cette formule qui tient de l'oxymore pourrait sembler paradoxale, mais elle rappelle que l'homme, selon le fabuliste, ne se définit pas seulement par des caractéristiques naturelles ou biologiques. L'humanité repose aussi, en théorie, sur le respect de certaines valeurs. Or, la morale de la fin de la fable semble sombre. Elle interpelle le lecteur pour lui rappeler qu'il est inutile d'espérer la « reconnaissance » d'un être humain sans contenter son « intérêt ». Chaque lecteur peut ici se sentir concerné, d'autant que les traits du jardinier semblent bien vagues. Florian se contente d'évoquer « un jardinier dans son jardin ».

3. La fable comme remède ?

Doit-on dire que le fabuliste se contente de dresser un portrait sombre de l'homme ? En apparence, cette morale qui souligne justement le manque de morale de l'homme peut sembler pessimiste, d'autant qu'elle transforme une situation particulière en maxime universelle. Cependant, il faut garder à l'esprit que l'argumentation vise aussi le lecteur. La fable a donc un rôle important à jouer. Elle nous présente tout d'abord un miroir et nous invite à être lucides puisqu'elle interpelle le lecteur au début et à la fin du texte. En somme, loin de cacher les défauts et les travers des hommes, le fabuliste les met en pleine lumière. La fable a en définitive une fonction didactique : cette critique de l'égoïsme et du manque de reconnaissance ou d'humanité du jardinier vise peut-être également à rendre les lecteurs meilleurs.

Conclusion

Jean-Pierre Claris de Florian parvient donc, grâce à cette fable, à capter l'attention du lecteur, à confronter différents procédés argumentatifs et à faire une critique du manque d'humanité de certains individus. Sous une apparente simplicité, la fable permet donc bien de faire réfléchir le lecteur sur des questions complexes. Comme le prouve « Le Vieux Arbre et le Jardinier », les fables de Florian n'ont par conséquent rien à envier aux plus célèbres textes de La Fontaine. Comme ce dernier, Florian aurait parfaitement pu écrire : « Tout parle en mon ouvrage, et même les poissons :/ Ce qu'ils disent s'adresse à tous tant que nous sommes ;/ Je me sers d'animaux pour instruire les hommes. »

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

Le conte, la fable ou encore le roman sont des genres littéraires qui ont connu un grand succès populaire mais qui ont aussi été méprisés. Ainsi, il peut arriver que l'on présente ces textes comme de simples histoires destinées à divertir. Pourtant, certains auteurs ont cherché à utiliser ces genres littéraires pour défendre des idées ou faire passer certains messages. Mais la fiction est-elle particulièrement efficace pour forger le jugement ? Pour répondre à cette question qui interroge les pouvoirs de la fiction, nous chercherons à savoir si cette dernière possède des spécificités et des qualités qui la distinguent par rapport à d'autres formes d'argumentation. Certes, des genres littéraires proposant des argumentations plus directes pourraient sembler plus adaptés pour forger le jugement, comme nous le noterons dans un premier temps. Seulement, nous montrerons ensuite que le passage par la fiction s'avère parfois nécessaire. Pour finir, nous tenterons de comprendre pourquoi la fiction offre un nouveau rôle au lecteur qui peut être amené à forger lui-même son jugement.

I. Les vertus de l'argumentation directe

1. Transmettre directement des connaissances

Certains ouvrages cherchent à transmettre des opinions en se passant de récit. Il s'agit alors moins de faire appel à l'imagination qu'à la raison. C'est le cas, par exemple, de *L'Encyclopédie* dont le but est de faire le tour des connaissances humaines et qui se compose d'articles parfois très savants. Les auteurs prennent certes le risque de ne pas intéresser tous les lecteurs, mais ils font aussi le choix de la rigueur et de la précision. C'est à ce prix que les auteurs des Lumières espèrent éclairer leurs lecteurs et forger le jugement de ces derniers. Une telle richesse de connaissances et une telle précision semblent exclues dans les contes ou dans les fables. Même si Voltaire a écrit de célèbres contes philosophiques, il a lui aussi participé à *l'Encyclopédie* et il a également écrit son propre *Dictionnaire philosophique*. Des auteurs peuvent également préférer écrire des essais : ils délaissent eux aussi le champ de la fiction et exposent leurs théories sans détours. Certains essais parviennent tout à fait à intéresser le lecteur, grâce à la profondeur de la réflexion et à la richesse du style. C'est ce qu'a prouvé Montaigne au XVIe siècle ou, plus récemment, Roland Barthes avec notamment *Mythologies*.

2. Prendre position dans un débat

Il est parfois nécessaire, pour un auteur, d'exprimer clairement ses arguments. La lettre ouverte peut notamment être une arme précieuse pour défendre des opinions. Elle semble tout aussi accessible que le conte ou la fable car elle est, le plus souvent, relativement brève. Elle est cependant plus explicite. De plus, elle permet de toucher un grand nombre d'individus, de faire évoluer les consciences et de marquer durablement les esprits. Elle contribue alors à forger le jugement des

lecteurs. Comment oublier par exemple le célèbre « J'accuse » d'Émile Zola ? Dans cette lettre ouverte adressée au président de la République et publiée dans le journal *L'Aurore*, Zola défend l'honneur d'Alfred Dreyfus : « La vérité, je la dirai, car j'ai promis de la dire, si la justice, régulièrement saisie, ne la faisait pas, pleine et entière. » Mais Zola s'en prend également à certaines cibles qui sont nommées dans son texte. Après avoir exposé les raisons de l'injustice que subit Dreyfus, Zola se livre ainsi à une longue anaphore de « J'accuse », comme lorsqu'il écrit : « J'accuse le lieutenant-colonel du Paty de Clam d'avoir été l'ouvrier diabolique de l'erreur judiciaire. » Zola n'a donc pas choisi d'écrire un roman ou une nouvelle pour éclairer les lecteurs.

3. L'art de la polémique

Certains auteurs préfèrent par ailleurs l'argumentation directe parce qu'elle leur permet de se livrer à des attaques frontales et polémiques. Victor Hugo a par exemple écrit, avec *Napoléon le Petit*, un pamphlet accusant explicitement Napoléon III. Le titre de l'ouvrage est déjà un indice intéressant. L'attaque visant un personnage puissant n'est pas masquée, comme dans la fable, et le nom n'est pas modifié, comme Voltaire peut le faire dans *Candide*, avec Leibniz par exemple. Au contraire, dès les premières lignes de l'ouvrage, Hugo montre clairement quelle est sa cible : « Un nez gros et long, des moustaches, une mèche frisée sur un front étroit, l'œil petit et sans clarté, l'attitude timide et inquiète, nulle ressemblance avec l'empereur : c'était le citoyen Charles-Louis-Napoléon Bonaparte. » Le discours peut également permettre d'interpeller directement un destinataire. Victor Hugo a ainsi brillé par ses qualités d'orateur durant un célèbre discours prononcé le 30 juin 1850 à l'Assemblée. Il interpelle alors brutalement les députés pour mieux les faire réagir face à la détresse et à la misère du peuple : « Dérangez-vous quelques heures, venez avec nous, incrédules, et nous vous ferons voir de vos yeux, toucher de vos mains, les plaies, les plaies saignantes de ce Christ qu'on appelle le peuple ! »

Il ne faut donc pas négliger les genres proposant une argumentation directe. En évoquant précisément, explicitement ou de manière polémique certains sujets, eux aussi aident le lecteur à se forger un jugement. Seulement, dans certains cas, le passage par la fiction pourra s'avérer nécessaire. Il est parfois utile d'emprunter des chemins détournés pour mieux atteindre le lecteur.

II. Des fictions parfois nécessaires

1. Des argumentations accessibles

Tout d'abord, le passage par la fiction permet de toucher un grand nombre de lecteurs. Chacun peut apprécier les charmes du conte, ce récit qui s'adresse même aux plus jeunes. Les contes de fées permettent par exemple aux enfants d'accéder à des morales subtiles grâce à des situations ou des personnages simples. *Le Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault s'achève ainsi par une morale explicite : *« On voit icy que de jeunes enfants,/ Surtout de jeunes filles,/ Belles, bien faites et gentilles,/ Font très mal d'écouter toute sorte de gens »*. La fiction s'avère donc utile, comme l'a parfaitement compris La Fontaine qui utilise les animaux pour mieux atteindre les enfants. Le poète rappelle dans la préface de ses *Fables* destinées au Dauphin que le philosophe Platon conseillait aux nourrices d'apprendre aux jeunes enfants les fables d'Ésope « car on ne saurait

s'accoutumer de trop bonne heure à la sagesse et à la vertu. [...] Or, quelle méthode y peut contribuer plus utilement que ces fables ? » Avec « Le Vieux Arbre et le Jardinier », Jean-Pierre Claris de Florian propose pour sa part une fable permettant de faire réfléchir le lecteur sur les travers de l'être humain.

2. Des argumentations riches

Le conte de fées ne représente pas à lui seul le genre du conte. Voltaire a par exemple brillé grâce à ses contes philosophiques comme *Zadig ou la Destinée*, publié pour la première fois en 1748. Ces récits sont tout d'abord relativement brefs. Cette brièveté est justement un premier avantage pour Voltaire qui a notamment affirmé : « Jamais vingt volumes in-folio ne feront de révolution ; ce sont les petits livres portatifs à trente sous qui sont à craindre. » Le conte philosophique est donc accessible mais il a pour but premier de faire réfléchir son lecteur. *Candide*, par exemple, est plus qu'une « coïonnerie » contrairement à ce que laissait penser Voltaire lui-même. L'auteur évoque ainsi des sujets polémiques comme le fanatisme religieux lorsqu'il raconte l'autodafé de Candide et de Pangloss. Mais à travers le tremblement de terre de Lisbonne, il peut également prendre position à propos de questions complexes comme celles qui l'opposent aux rationalistes et aux philosophes qualifiés d'optimistes. Le conte évoque donc ici des débats et des événements qui, pour Voltaire, sont bien d'actualité. Certaines fables de La Fontaine, comme « Les Obsèques de la lionne », proposent également des réflexions parfois très audacieuses sur la cour et sur le roi.

3. Des argumentations moins risquées

Ces argumentations offrent enfin une certaine sécurité. En effet, l'auteur peut utiliser les détours de l'argumentation indirecte pour se protéger contre la censure ou le pouvoir. Voltaire s'en prend ainsi à de nombreuses cibles dans *Candide* : il attaque notamment la noblesse trop orgueilleuse, les dirigeants politiques coupables d'organiser des guerres barbares ou encore les religieux qui divisent les hommes au lieu de les rassembler. Cela peut expliquer en partie pourquoi le nom de Voltaire n'apparaît pas sur la couverture de l'ouvrage... *Candide* serait en effet « traduit de l'allemand de M. le docteur Ralph ». Cela n'empêche pas le succès de l'œuvre, bien au contraire. Dès sa parution en 1759, *Candide* rencontre un succès exceptionnel : 6 000 exemplaires sont vendus en quelques semaines seulement et 20 000 en une année. *Les Fables* permettent également à La Fontaine de représenter le pouvoir d'une manière souvent peu flatteuse. Comment ne pas penser à Louis XIV à la lecture de certaines fables ? Dans « Le Loup et l'Agneau », un personnage puissant impose par exemple son autorité de manière brutale et injuste. La Fontaine distille donc à ses lecteurs des leçons politiques : les opinions peuvent être bien cachées à l'intérieur de la fiction, comme les soldats dans le cheval de Troie...

La fiction permet ainsi de transmettre efficacement des idées complexes ou audacieuses. Ces œuvres sont donc utiles car elles nourrissent l'esprit des lecteurs qui pourront alors se forger des opinions sur des sujets variés. Mais si la fiction est précieuse, c'est aussi parce qu'elle pousse le lecteur à devenir acteur de l'argumentation.

III. Les pouvoirs de la fiction

1. L'identification au service de l'argumentation

De nombreuses fictions nous offrent l'occasion de mieux nous rapprocher des personnages. Le lecteur pourra alors s'identifier au protagoniste du récit et cette identification s'avère utile dans le cadre de l'argumentation. Avec *Le Dernier Jour d'un condamné*, Victor Hugo nous offre par exemple une fiction bouleversante qui nous invite à ressentir les émotions d'un condamné qui vit ses dernières heures. L'auteur choisit ici de laisser une partie de l'existence du narrateur dans l'ombre afin de proposer une fiction universelle, capable de toucher tous les lecteurs. Le registre pathétique est alors utilisé pour dénoncer la cruauté de la peine de mort. Il ne s'agira plus de convaincre le lecteur mais de le persuader, de le toucher et de l'émouvoir. Le théâtre permet aussi de partager les émotions des personnages. Comme l'écrit Vercors : « S'il convient de susciter la réflexion, le roman est un bon instrument ; s'il faut provoquer un choc émotionnel, alors le théâtre s'impose ». Ce « choc émotionnel » pourra lui aussi ébranler le lecteur qui partagera les émotions et les opinions d'un personnage : il ne s'oppose pas à la réflexion mais peut la servir.

2. Lire entre les lignes

La fiction pousse en outre le lecteur à être particulièrement attentif. En effet, certains messages, pour bien être compris, doivent en quelque sorte être décodés. Dans *Les Lettres persanes*, Montesquieu utilise différents masques pour construire une argumentation particulièrement subtile. Dans la préface de ce roman épistolaire, il évoque ses personnages comme des personnes réelles. Il affirme n'avoir fait « que l'office du traducteur » en se contentant d'adapter certaines lettres. Les Persans évoqués seraient donc les véritables auteurs des *Lettres persanes*. Ce procédé va permettre à l'auteur de formuler des critiques sur la société française. Mais l'argumentation semble encore plus complexe quand les critiques formulées par les Persans deviennent ambiguës. C'est le cas dans la célèbre Lettre XXXVII, dans laquelle Usbek évoque Louis XIV : « Le roi de France est vieux. Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné. On dit qu'il possède à un très haut degré le talent de se faire obéir : il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état. » Le vocabulaire paraît élogieux, mais cet éloge est en réalité ironique. En outre, il y a souvent dans les fables différents niveaux de lecture : c'est alors au lecteur de déceler les allusions et les sous-entendus. La Fontaine oublie même parfois volontairement la morale : le lecteur doit la forger en tirant lui-même les leçons de l'argumentation.

3. Se forger un esprit critique

La fiction permet donc de forger un esprit critique. C'est précisément parce que rien n'est offert au lecteur qu'elle nécessite constamment un travail d'interprétation et d'analyse. Alors qu'il présente son ouvrage comme un authentique dictionnaire, Voltaire se livre en réalité dans son *Dictionnaire philosophique* à différentes fictions. Il affirme par exemple ne pas être l'auteur des articles qu'il publie. Il utilise également très souvent l'ironie. Mais c'est pour mieux faire évoluer son lecteur. Comme il le précise dans la préface de son ouvrage : « Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ». Cer-

tains romans exigent aussi, de la part du lecteur, un véritable travail critique. Les contre-utopies comme *1984* de Georges Orwell ou encore *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury ont notamment marqué les esprits. Le théâtre pourra lui aussi plonger le spectateur dans des débats en l'invitant à tirer lui-même certaines conclusions. Avec *Zoo* ou *l'Assassin philanthrope*, Vercors nous invite par exemple à un procès dont le but est de cerner la spécificité de l'être humain. Cet objectif est pour le moins ambitieux, et, pour l'atteindre, Vercors a préféré emprunter les chemins de la fiction en écrivant d'abord un roman puis une pièce de théâtre. Dans cette dernière, un personnage est accusé d'avoir assassiné un « tropi », sorte de créature qui situe entre le singe et l'homme. Le tribunal doit donc déterminer si l'accusé a assassiné un être humain ou un animal. Même si la fin de la pièce offre une sorte de réponse à cette question, ce sont en réalité les spectateurs qui font office de juges : c'est à eux que revient en définitive le privilège de tirer des conclusions et d'étendre des réflexions. Sous cette « comédie judiciaire, zoologique et morale » se cache par exemple une subtile critique de la colonisation...

Conclusion

En somme, même si l'argumentation directe offre elle aussi d'indéniables avantages, il faut avoir conscience des atouts de la fiction. Elle permet de toucher un grand nombre de lecteurs et, plus encore, elle les pousse à devenir acteurs de l'argumentation en construisant ou en déconstruisant des thèses parfois subtiles. La littérature célèbre ainsi, même lorsqu'il s'agit de défendre des opinions, les pouvoirs de l'imagination. Elle peut alors être rapprochée du cinéma. En effet, de nombreux films cherchent également à utiliser la fiction pour éclairer les spectateurs. Des romans comme *1984* ou *Fahrenheit 451* ont d'ailleurs été adaptés au cinéma, avec talent et avec succès.

Travaux d’écriture : sujet d’invention

Sans attendre, tous les sages se tournèrent vers moi, guettant la réponse de celui qui semblait parler comme Minos. Mais l’habitant de l’île de Lesbos m’écarta du bras et ne me laissa pas le temps d’exposer mon opinion.
— Vénérables sages, s’emporta-t-il, je m’étonne de vous voir proches d’accorder le trône à ce jeune homme. Il me semble nécessaire que vous me laissiez d’abord parler, moi, Polémos, habitant de l’île de Lesbos.
Ce n’étaient pas des mots qui sortaient de sa bouche mais des flèches qui cherchaient à m’atteindre. J’ignorai ces attaques, fidèle aux préceptes de Mentor qui m’aurait sans nul doute conseillé la patience. Polémos reprit :
— Il n’y a que les faibles et les lâches pour refuser la main ferme d’un roi conquérant. L’histoire ne retient-elle pas le nom des braves, des audacieux et des vainqueurs ? N’oublie-t-elle pas celui des couards qui se cachent en attendant que l’orage cesse de gronder ? Et quelle fierté, pour un peuple qui voit son souverain multiplier les victoires ! Quelle force se diffuse alors dans tout le royaume !
Il levait les bras comme s’il commandait lui-même une armée. Les sages en profitèrent pour me demander mon avis sur cette question.
— Un tel roi, répondis-je, me semble dangereux pour son peuple. Il finit par chercher son prestige au détriment du bonheur de ses sujets. Il s’enivre des batailles et ne parvient plus à vivre sans sentir sur ses lèvres la saveur du sang. Il ne sert plus ses soldats mais se sert d’eux. Polémos semble en effet oublier le prix de la guerre : le sang versé sur la terre, les champs de bataille, les champs de ruines, les femmes qui ne retrouvent pas leur mari et les enfants qui disent adieu à leur père. Voilà ce qu’un roi invincible apporte dans son sillage, car aucun souverain ne peut gagner une guerre sans le sacrifice de son peuple. Il me paraît par ailleurs plus aisé de briller à la guerre que de se distinguer sans elle. C’est pourquoi un roi qui ignore l’art de la guerre mais qui gouverne avec sagesse ne me semble pas être un mauvais roi, bien au contraire. S’il parvient à s’illustrer sans combattre, c’est qu’il possède de nombreuses qualités, car c’est aussi une bataille que de maintenir la paix dans un royaume.
Polémos me coupa :
— Le jeune Télémaque parle ici en homme qui n’a sans doute jamais eu l’honneur de briller au combat. C’est pourquoi il méprise ce qu’il ne connaît pas. Ses paroles sont même une offense à la mémoire de tous les héros qui ont offert leur vie sur le champ de bataille ! N’oublions pas que la guerre protège le royaume et que c’est elle et elle seule qui garantit la paix. Le sang versé par les soldats ne s’écoule pas en vain. Il s’élève pour former un mur protégeant le peuple tout entier. Un roi invincible apporte toujours avec lui la liberté. Il permet aux hommes et aux femmes, aux vieillards et aux enfants, de vivre libres, éloignés à jamais des chaînes de la servitude. Ce sont les autres peuples qui connaissent les fers !
— Et quand vient la fin de la guerre, Polémos, qu’advient-il de ce roi qui ne sait gouverner que par la force et le fer ? Je ne sous-estime pas la valeur des soldats. Je salue leur courage et reconnais leurs mérites. Mais vous le savez tous : après la guerre, le plus dur attend les hommes vaillants. Il faut réorganiser le royaume, distribuer les richesses, éviter les rancœurs et éteindre dans les

cœurs ce feu qui a brûlé pendant des semaines, des mois ou des années. Quel homme combattrait sans espérer que la guerre cède un jour la place à la paix, que les larmes et le sang cessent enfin de couler ? Ne pensez-vous pas qu'un roi qui ne vit que par la guerre et pour la guerre prive à jamais son peuple d'un repos bien mérité ? À l'inverse, un souverain qui sait l'art de la paix tient son peuple à l'abri des tempêtes. Il ne provoque pas les peuples voisins en les considérant, avant même de les connaître, comme ses ennemis. Il ne pousse pas ses sujets à chercher sans cesse de nouvelles richesses et à s'épuiser dans de vaines quêtes. Il leur apprend la valeur du travail, la volonté de cultiver et non de voler. Loin d'être raillé ou méprisé, ce roi gagne alors l'estime et le respect de ses sujets.

— Télémaque semble vivre dans un monde parfait, mais ce monde n'est pas le nôtre. Aucun peuple ne peut vivre avec l'assurance d'éviter la guerre. Qu'adviendra-t-il de ces sujets le jour où l'ennemi frappera tout de même à leur porte ?

— Polémos, repris-je calmement, ce peuple qui a connu la douceur de la paix luttera vaillamment pour la goûter à nouveau. Soyez certains que les hommes se montreront reconnaissants. Même si leur roi n'a aucune expérience de la guerre, ils combattront pour lui et lui ouvriront la route, guidés, non par la crainte ou la cupidité, mais par la gratitude. Ils entoureront leur roi et protégeront le royaume, unis dans un même but : retrouver la quiétude qui était la leur. Et comme ce royaume n'a pas rejeté ses voisins mais les a respectés, il trouvera en eux des alliés précieux. Un roi qui cultive la guerre récolte la solitude. Un roi qui répand la paix trouve en retour le soutien des autres souverains. Et tous reconstruiront, le jour venu, cette paix sans laquelle l'homme n'est qu'un barbare ou un animal.

— Je maintiens, Télémaque, que c'est à la guerre qu'un roi peut gagner le respect de ses sujets.

— Je maintiens, Polémos, qu'un roi qui ne connaît que la guerre ne peut éviter la paix tandis qu'un roi qui gouverne dans la paix peut parvenir, par sa sagesse, à éviter la guerre.

D'une même voix, les sages qui nous entouraient saluèrent ma sagesse. Ils affirmèrent que j'avais à nouveau parlé comme l'aurait fait Minos. Un vieil homme, qui se tenait très droit malgré son grand âge, fit quelques pas dans ma direction et me tendit la main.

— Fils d'Ulysse, proclama-t-il, accepte ce trône qui n'attendait que toi.

Sujet national, juin 2012, série L

Objet d'étude : Vers un espace culturel européen : Renaissance et humanisme
Corpus : Jean de Léry, Michel de Montaigne, Claude Lévi-Strauss

Texte 1

Artisan d'origine modeste et de religion protestante, Jean de Léry participa à une expédition française au Brésil. À cette occasion, il partagea pendant quelque temps la vie des Indiens Tupinambas. Vingt ans après son retour en France, il fit paraître un récit de son voyage.

Au reste, parce que nos Tupinambas sont fort ébahis de voir les Français et autres des pays lointains prendre tant de peine d'aller quérir[1] leur *Arabotan*, c'est-à-dire bois de Brésil, il y eut une fois un vieillard d'entre eux qui sur cela me fit telle demande : « Que veut dire que vous autres *Mairs* et *Peros*, c'est-à-dire Français et Portugais, veniez de si loin pour quérir du bois pour vous chauffer, n'y en a-t-il point en votre pays ? »

À quoi lui ayant répondu que oui et en grande quantité, mais non pas de telles sortes que les leurs, ni même[2] du bois de Brésil, lequel nous ne brûlions pas comme il pensait, ains[3] (comme eux-mêmes en usaient pour rougir leurs cordons de coton, plumages et autres choses) que les nôtres l'emmenaient pour faire de la teinture, il me répliqua soudain :

« Voire[4], mais vous en faut-il tant ?

— Oui, lui dis-je, car (en lui faisant trouver bon[5]) y ayant tel marchand en notre pays qui a plus de frises[6] et de draps rouges, voire même (m'accommodant[7] toujours à lui parler de choses qui lui étaient connues) de couteaux, ciseaux, miroirs et autres marchandises que vous n'en avez jamais vu par deçà[8], un tel seul achètera tout le bois de Brésil dont plusieurs navires s'en retournent chargés de ton pays.

— Ha, ha, dit mon sauvage, tu me contes merveilles. »

Puis ayant bien retenu ce que je lui venais de dire, m'interrogeant plus outre, dit :

« Mais cet homme tant riche dont tu me parles, ne meurt-il point ?

— Si fait, si fait, lui dis-je, aussi bien que les autres. »

Sur quoi, comme ils sont aussi grands discoureurs, et poursuivent fort bien un propos jusqu'au bout, il me demanda derechef :

« Et quand donc il est mort, à qui est tout le bien qu'il laisse ?

— À ses enfants, s'il en a, et à défaut d'iceux[9] à ses frères, sœurs et plus prochains parents.

---

1. *Quérir* : aller chercher.
2. *Ni même* : ni surtout.
3. *Ains* : mais.
4. *Voire* : soit.
5. *En lui faisant trouver bon* : pour le persuader.
6. *Frises* : étoffes de laine.
7. *M'accommodant* : essayant.
8. *Par deçà* : chez les Tupinambas, au Brésil.
9. *À défaut d'iceux* : s'il n'a pas d'enfants.

— Vraiment, dit alors mon vieillard (lequel comme vous jugerez n'était nullement lourdaud), à cette heure connais-je [10] que vous autres Mairs, c'est-à-dire Français, êtes de grand fols : car vous faut-il tant travailler à passer la mer, sur laquelle (comme vous nous dites étant arrivés par-deçà) vous endurez tant de maux, pour amasser des richesses ou à vos enfants ou à ceux qui survivent après vous ? La terre qui vous a nourris n'est-elle pas aussi suffisante pour les nourrir ? Nous avons (ajouta-t-il) des parents et des enfants, lesquels, comme tu vois, nous aimons et chérissons ; mais parce que nous nous assurons qu'après notre mort la terre qui nous a nourris les nourrira, sans nous en soucier plus avant, nous nous reposons sur cela. » Voilà sommairement et au vrai le discours que j'ai ouï de la propre bouche d'un pauvre sauvage américain.

Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, chapitre XIII, 1578 (orthographe modernisée).

Texte 2

[...] Combien que [11] nos Tupinambas reçoivent fort humainement les étrangers amis qui les vont visiter, si est-ce néanmoins que [12] les Français et autres de par deçà [13] qui n'entendent pas leur langage se trouvent du commencement [14] merveilleusement étonnés parmi eux. Et de ma part, la première fois que je les fréquentai, qui fut trois semaines après que nous fûmes arrivés en l'île de Villegagnon, qu'un truchement [15] me mena avec lui en terre ferme en quatre ou cinq villages : quand nous fûmes arrivés au premier, nommé *Yabouraci* en langage du pays, et par les Français Pépin (à cause d'un navire qui y chargea une fois, le maître duquel se nommait ainsi), qui n'était qu'à deux lieues de notre fort, me voyant tout incontinent [16] environné de sauvages, lesquels me demandaient : « *Marapé-dereré, marapé-dereré ?* », c'est-à-dire : « Comment as-tu nom, comment as-tu nom ? » (à quoi pour alors je n'entendais que le haut allemand [17]) et, au reste, l'un ayant pris mon chapeau qu'il mit sur sa tête, l'autre mon épée et ma ceinture qu'il ceignit sur son corps tout nu, l'autre ma casaque qu'il vêtit, eux, dis-je, m'étourdissant de leurs crieries [18] et courant de cette façon parmi leur village avec mes hardes, non seulement je croyais avoir tout perdu, mais aussi je ne savais où j'en étais. Mais comme l'expérience m'a montré plusieurs fois depuis, ce n'était que faute de savoir leur manière de faire : car faisant le même [19] à tous ceux qui les visitent, et principalement à ceux qu'ils n'ont point encore vus, après qu'ils se sont ainsi un peu joués des besognes [20] d'autrui,

10. *Connais-je* : je me rends compte.
11. *Combien que* : bien que.
12. *Si est-ce néanmoins que* : il est certain néanmoins que.
13. *Autres de par deçà* : désigne ici les Européens.
14. *Du commencement* : au commencement.
15. *Truchement* : interprète qui connaît la langue des Tupinambas.
16. *Tout incontinent* : immédiatement.
17. *Je n'entendais que le haut allemand* : je ne comprenais rien.
18. *Crieries* : criailleries.
19. *Le même* : la même chose.
20. *Besognes* : affaires, objets.

ils rapportent et rendent le tout à ceux à qui elles appartiennent. Là-dessus, le truchement m'ayant averti qu'ils désiraient surtout de savoir mon nom, mais que de leur dire Pierre, Guillaume ou Jean, eux ne les pouvant prononcer ni retenir (comme de fait au lieu de dire Jean ils disaient Nian), il me fallait accommoder de leur nommer quelque chose qui leur fût connue : cela, comme il me dit, étant si bien venu à propos que mon surnom [21], Léry, signifie une huître en leur langage, je leur dis que je m'appelais *Léry-Oussou*, c'est-à-dire une grosse huître. De quoi eux se tenant bien satisfaits, avec leur admiration *Teh !* se prenant à rire [22], dirent : « Vraiment voilà un beau nom et nous n'avions point encore vu de *Mair*, c'est-à-dire Français, qui s'appelât ainsi. »

Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, chapitre XVIII, 1578 (orthographe modernisée).

Texte 3

Dans ce passage de ses Essais*, Montaigne se fonde sur les témoignages qu'il a lus pour critiquer le comportement des conquérants européens dans le Nouveau Monde.*

La plupart de leurs réponses et des négociations faites avec eux [23] montrent que [ces hommes] ne nous étaient nullement inférieurs en clarté d'esprit naturelle et en justesse [d'esprit]. La merveilleuse magnificence des villes de Cusco [24] et de Mexico et, parmi beaucoup d'autres choses semblables, le jardin de ce roi, où tous les arbres, les fruits et toutes les herbes, selon l'ordre et la grandeur qu'ils ont dans un jardin [normal], étaient excellemment façonnés en or, comme, dans son cabinet [25], tous les animaux qui naissaient dans son État et dans ses mers, et la beauté de leurs ouvrages en joaillerie, en plume, en coton, dans la peinture, montrent qu'ils ne nous étaient pas non plus inférieurs en habileté. Mais en ce qui concerne la dévotion, l'observance des lois, la bonté, la libéralité [26], la franchise, il a été très utile pour nous de ne pas en avoir autant qu'eux. Ils ont été perdus par cet avantage et se sont vendus et trahis eux-mêmes. Quant à la hardiesse et au courage, quant à la fermeté, la résistance, la résolution contre les douleurs et la faim et la mort, je ne craindrais pas d'opposer les exemples que je trouverais parmi eux aux plus fameux exemples anciens que nous ayons dans les recueils de souvenirs de notre monde de ce côté-ci [de l'Océan]. Car, que ceux qui les ont subjugués suppriment les ruses et les tours d'adresse dont ils se sont servis pour les tromper, et l'effroi bien justifié qu'apportait à ces peuples-là le fait de voir arriver aussi inopinément des gens barbus, différents d'eux par le langage, la religion, par l'aspect extérieur et le comportement, venant d'un endroit du monde où ils n'avaient jamais imaginé qu'il y eût des habitants, quels qu'ils fussent, [gens] montés sur de grands monstres inconnus, contre eux qui non seulement

21. *Surnom* : nom de famille.
22. *Avec leur admiration Teh !* : les Tupinambas expriment leur admiration par l'interjection *Teh !* et se mettent à rire.
23. Il s'agit des peuples indiens d'Amérique du Sud victimes des conquérants européens.
24. *Cusco* : alors capitale du Pérou.
25. *Cabinet* : bureau.
26. *Libéralité* : générosité.

n'avaient jamais vu de cheval mais même bête quelconque dressée à porter et à avoir sur son dos un homme ou une autre charge, munis d'une peau luisante et dure [27] et d'une arme [offensive] tranchante et resplendissante, contre eux qui, contre la lueur qui les émerveillait d'un miroir ou d'un couteau, échangeaient facilement une grande richesse en or et en perles, et qui n'avaient ni science ni matière grâce auxquelles ils pussent, même à loisir, percer notre acier ; ajoutez à cela les foudres et les tonnerres de nos pièces [d'artillerie] et de nos arquebuses, capables de troubler César lui-même, si on l'avait surpris avec la même inexpérience de ces armes, et [qui étaient employées] à ce moment contre des peuples nus, sauf aux endroits où s'était faite l'invention de quelque tissu de coton, sans autres armes, tout au plus, que des arcs, des pierres, des bâtons et des boucliers de bois ; des peuples surpris, sous une apparence d'amitié et de bonne foi, par la curiosité de voir des choses étrangères et inconnues : mettez en compte, dis-je, chez les conquérants cette inégalité, vous leur ôtez toute la cause de tant de victoires.

Michel de Montaigne, *Essais*, livre III, chapitre VI, « Des coches », 1588.

Texte 4

Lors d'une expédition au Brésil, en 1938, l'ethnologue Claude Lévi-Strauss a partagé la vie quotidienne d'un peuple indien, les Nambikwara.

Pour moi, qui les ai connus à une époque où les maladies introduites par l'homme blanc les avaient déjà décimés, mais où – depuis des tentatives toujours humaines de Rondon [28] – nul n'avait entrepris de les soumettre, je voudrais oublier cette description navrante [29] et ne rien conserver dans la mémoire, que ce tableau repris de mes carnets de notes où je le griffonnai une nuit à la lueur de ma lampe de poche :

« Dans la savane obscure, les feux de campement brillent. Autour du foyer, seule protection contre le froid qui descend, derrière le frêle paravent de palmes et de branchages hâtivement planté dans le sol du côté d'où on redoute le vent ou la pluie ; auprès des hottes emplies des pauvres objets qui constituent toute une richesse terrestre ; couchés à même la terre qui s'étend alentour, hantée par d'autres bandes également hostiles et craintives, les époux, étroitement enlacés, se perçoivent comme étant l'un pour l'autre le soutien, le réconfort, l'unique secours contre les difficultés quotidiennes et la mélancolie rêveuse qui, de temps à autre, envahit l'âme nambikwara. Le visiteur qui, pour la première fois, campe dans la brousse avec les Indiens, se sent pris d'angoisse et de pitié devant le spectacle de cette humanité si totalement démunie ; écrasée, semble-t-il, contre le sol d'une terre hostile par quelque implacable cataclysme ; nue, grelottante auprès des feux vacillants.

Il circule à tâtons parmi les broussailles, évitant de heurter une main, un bras, un torse, dont on devine les chauds reflets à la lueur des feux. Mais cette misère est animée de chuchotements

27. *Peau luisante et dure* : il s'agit de l'armure.

28. *Rondon* (1865-1958) : explorateur brésilien qui tenta d'adapter les Indiens à la vie moderne tout en cherchant à préserver leurs mœurs et coutumes.

29. Lévi-Strauss vient de lire un compte-rendu ethnologique indiquant que la situation de la tribu dont il avait partagé la vie quinze ans auparavant s'est extrêmement dégradée.

et de rires. Les couples s'étreignent comme dans la nostalgie d'une unité perdue ; les caresses ne s'interrompent pas au passage de l'étranger.
On devine chez tous une immense gentillesse, une profonde insouciance, une naïve et charmante satisfaction animale, et, rassemblant ces sentiments divers, quelque chose comme l'expression la plus émouvante et la plus véridique de la tendresse humaine. »

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955.

I. Question

Quelles qualités des peuples du Nouveau Monde les textes proposés mettent-ils en relief ?

▶ Comprendre la question

Le terme « qualités » est ici essentiel. Il vous invite à étudier tous les procédés permettant de faire l'éloge des peuples évoqués. Pensez également à identifier différentes qualités.
La référence au Nouveau Monde mérite aussi d'être explicitée : il faudra ainsi apporter certaines informations historiques et géographiques. Vous pourrez par exemple formuler ces précisions dans l'introduction : il s'agirait d'une entrée en matière tout à fait pertinente.

▶ Mobiliser ses connaissances

Le sujet invite à réfléchir sur les procédés qui permettent de réaliser l'**éloge** de ces peuples du Nouveau Monde. Comment « mettre en relief » ces qualités ?
Un **vocabulaire mélioratif** sera tout d'abord employé. Il pourra s'agir de noms communs permettant d'évoquer des qualités (texte 3 : « Quant à la hardiesse et au courage ») mais aussi d'adjectifs qualificatifs (texte 1 : « ils sont aussi de grands discoureurs » ; texte 3 : « la merveilleuse magnificence ») ou encore d'adverbes (texte 3 : « excellemment »).
Les **hyperboles** pourront également mettre en valeur certaines qualités. Ainsi, grâce à une tournure superlative, Claude Lévi-Strauss décrit une « immense gentillesse » qui serait « comme l'expression la plus émouvante et la plus véridique de la tendresse humaine ».

▶ Procéder par étapes

La formulation de la question posée permet de choisir un plan relativement simple. Vous pouvez ainsi analyser, une à une, diverses qualités.
Pour autant, il faut ici se garder de ne proposer qu'une simple liste : les qualités doivent être regroupées afin de former différents ensembles cohérents. Distinguez par exemple les qualités liées à l'intelligence de celles qui concerneraient davantage les émotions ou encore la sagesse.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez au choix l'un des trois sujets suivants.



Vous ferez le commentaire du premier texte de Jean de Léry (texte 1).

▶ Comprendre le texte

Le chapeau d'introduction vous offre de nombreuses informations importantes. Il vous apprend ou vous rappelle par exemple que Jean de Léry est un « artisan d'origine modeste ». Cette précision peut sembler anecdotique : il n'en est rien, car elle nous rappelle que Jean de Léry porte sur les personnes qu'il rencontre un regard qui n'est, *a priori*, pas celui d'un penseur ou d'un humaniste. Cette introduction précise également les circonstances de cette rencontre avec les Tupinambas.

Le texte ne présente pas de difficultés majeures sur le plan de la compréhension. Jean de Léry permet ainsi au lecteur de rencontrer un de ces Indiens et il fait tout pour rendre l'échange accessible.

Seulement, cet échange dépasse rapidement le cadre de la simple anecdote. Sous cette apparente simplicité, Jean de Léry nous propose ainsi une vision profonde de la culture des Tupinambas que de la société occidentale.

▶ Mobiliser ses connaissances

La découverte du Nouveau Monde entraîne la découverte de nouveaux peuples. Ces derniers intéressent beaucoup les écrivains français.

De nombreux auteurs proposent alors à leurs lecteurs des visions souvent élogieuses de ces sociétés qui ont su sauvegarder des valeurs morales que la société occidentale aurait perdues, comme la simplicité, la vertu ou la bonté. Ce **mythe du « bon sauvage »** comporte certes une part d'idéalisation, mais il se présente aussi comme une ouverture vers d'autres cultures. C'est enfin l'occasion, bien souvent, de mettre dans la bouche de ces personnages des paroles critiques visant la France.

La critique peut parfois être vive, comme dans certaines œuvres des écrivains des Lumières. Ainsi, dans le *Supplément au voyage de Bougainville*, publié en 1772, Diderot imagine le discours particulièrement polémique qu'un « vieux Tahitien » adresse au navigateur Bougainville : « Laisse-nous nos mœurs ; elles sont plus sages et honnêtes que les tiennes ; nous ne voulons plus troquer ce que tu appelles notre ignorance contre tes inutiles lumières. Tout ce qui nous est nécessaire et bon, nous le possédons. Sommes-nous dignes de mépris, parce que nous n'avons pas su nous faire des besoins superflus ? Lorsque nous avons faim, nous avons de quoi manger ; lorsque nous avons froid, nous avons de quoi nous vêtir. [...] Va dans ta contrée t'agiter, te tourmenter tant que tu voudras ; laisse-nous reposer : ne nous entête ni de tes besoins factices, ni de tes vertus chimériques. »

Les **liens entre l'auteur et le lecteur** sont primordiaux dans la compréhenson de ce texte. Tout nous rappelle en effet que Jean de Léry n'a pas écrit cette œuvre pour son seul plaisir. Elle est aussi et surtout un témoignage visant les lecteurs occidentaux.

L'auteur fait donc tout pour rendre cette rencontre vivante. Il la rend également accessible en apportant de nombreuses précisions censées faciliter la lecture. Mais il va jusqu'à s'adresser à son lecteur, comme lorsqu'il écrit « lequel comme vous jugerez n'était nullement lourdaud ».
Il faudra donc être sensible, dans le commentaire, à la place accordée au lecteur. Ce dernier est à la fois le destinataire de ce témoignage et la cible de ce texte argumentatif.

▶ Procéder par étapes

Pour construire le commentaire, il suffit de comprendre que cet échange a une portée argumentative : c'est ce qui doit permettre de définir un projet de lecture pertinent. Pour bâtir le plan, gardez à l'esprit que ce texte se présente bien comme un récit de voyage adressé à un lecteur : c'est notamment pour cette raison qu'il doit être accessible. Mais il cache également une critique négative des sociétés occidentales ainsi qu'une critique positive des peuples du Nouveau Monde. Le choix des exemples devra permettre d'analyser avec précision le caractère vivant de ce dialogue, mais aussi les procédés argumentatifs qui sont discrètement utilisés par l'auteur.

Dissertation

Dans le premier livre des *Essais*, Michel de Montaigne explique que, pour se former, il faut « frotter et limer notre cervelle contre celle d'autrui ».
En quoi peut-on dire que l'humanisme, à la Renaissance, se caractérise par une ouverture à l'autre et une interrogation sur l'autre ?
Vous répondrez à cette question en vous appuyant sur les textes du corpus et sur vos connaissances et lectures personnelles.

▶ Comprendre le sujet

Ce sujet de dissertation a pour point de départ une citation de Montaigne. Celle-ci met en lumière l'importance, pour le mouvement humaniste, de la rencontre avec l'altérité. Les verbes utilisés traduisent bien cette nécessité de contact. Il faut également noter qu'il est question de la rencontre de deux « cervelles » : cette rencontre ne doit donc pas nécessairement être directe ou physique. Comme souvent lorsque le sujet repose sur une citation, une question vient ensuite guider votre réflexion. Elle confirme ici que la dissertation devra reposer sur la notion d'altérité. Deux termes sont également utilisés : « ouverture » et « interrogation ». Il s'agit donc de comprendre comment la rencontre avec autrui peut être l'occasion à la fois de découvertes et de réflexions.

▶ Mobiliser ses connaissances

La découverte d'un nouveau continent par Christophe Colomb va profondément modifier la perception que les auteurs **humanistes** ont du monde qui les entoure. Les richesses apportées par ce continent ne sont donc pas seulement matérielles. Les auteurs se nourrissent aussi de ces échanges avec des peuples jusqu'alors inconnus.
Montaigne écrit au sujet des **voyages**, dans ses *Essais* :
« Le voyager me semble un exercice profitable. L'âme y a une continuelle exercitation à remarquer des choses inconnues et nouvelles ; et je ne sache point meilleure école, comme j'ai dit souvent, à former la vie, que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usances, et lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature. »

Même lorsqu'ils ne voyagent pas physiquement vers le Nouveau Monde, les auteurs comme Montaigne apprécient la lecture des récits de voyage. Ils découvrent alors que, contrairement à certains préjugés, ces peuples sont loin d'être des barbares.

Pour les auteurs humanistes, l'être humain doit également aller à la rencontre des **œuvres de l'Antiquité**. Cette découverte est une étape importante de la formation humaniste.
Dans *Pantagruel*, Rabelais rappelle l'importance de l'Antiquité à travers une lettre que le géant Gargantua adresse à son fils :
« Maintenant toutes les disciplines sont restituées, les langues instaurées, le grec sans lequel il est honteux qu'une personne se dise savante, l'hébreu, le chaldéen, le latin [...]. Pour cette raison, mon fils, je te conjure d'employer ta jeunesse à bien profiter dans tes études et dans la vertu. Tu es à Paris, tu as ton précepteur Épistémon qui, d'une part par ses leçons vivantes, d'autre part par ses louables exemples, peut bien t'éduquer. Je veux que tu apprennes les langues parfaitement. Premièrement le grec, comme le veut Quintilien. Deuxièmement le latin. Et puis l'hébreu pour les lettres saintes, et le chaldéen et l'arabe pareillement. »

▶ Procéder par étapes

La formulation « en quoi » ne laisse pas de doute sur le type de plan à adopter : le plan ne pourra pas vraiment être dialectique puisque le sujet invite à trouver les raisons qui permettent d'affirmer que l'humanisme « se caractérise par une ouverture à l'autre et une interrogation sur l'autre ».
Pour construire au brouillon un plan détaillé, il peut être judicieux de montrer que cette rencontre avec l'altérité peut prendre différentes formes, mais aussi qu'elle peut avoir diverses fonctions, comme le suggère par ailleurs le sujet. Il peut s'agir d'une forme d'enrichissement personnel, mais aussi d'un instrument critique.

Écriture d'invention

Quelques années plus tard, l'un des Indiens Tupinambas qui avaient reçu Jean de Léry (texte 2) raconte à son peuple, lors d'une cérémonie publique, l'arrivée et le séjour de cet Européen dans leur village du Brésil.

▶ Comprendre le sujet

Le sujet propose de raconter les événements du texte 2 en modifiant le point de vue. Deux contraintes importantes doivent donc être respectées : la cohérence et l'invention.
Il s'agit tout d'abord de conserver une forme de cohérence par rapport au texte 2, mais aussi par rapport au texte 1. Il faudra ainsi préserver certains éléments importants de cet échange.
Seulement, vous devrez également faire preuve d'inventivité. Vue par l'Indien, la rencontre sera nécessairement différente et de nouveaux événements, s'ils restent vraisemblables, pourront venir se greffer à ceux qui sont racontés par Jean de Léry.

▶ Mobiliser ses connaissances

La description

La description nous donne à voir des lieux, des scènes, des personnes. Elle fait partie du récit au même titre que l'histoire racontée et que les paroles des personnages.

Sa fonction initiale est d'inscrire l'action des personnages dans un cadre spatio-temporel et de répondre à quelques questions importantes : « quand ? », « où ? », « qui ? ». Elle remplit, de ce fait, le premier horizon d'attente du lecteur.
Dans les romans réalistes ou naturalistes, elle vise également à faire croire à la réalité de l'histoire en lui faisant prendre place au milieu des choses et des noms connus. C'est le cas dans ce début de *La Fortune des Rougon* d'Émile Zola :
« Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome, située au sud de la ville, on trouve, à droite de la route de Nice, après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un terrain vague désigné dans le pays sous le nom d'aire Saint-Mittre. L'aire Saint-Mittre est un carré long [...] »
Le nom de la ville imaginaire, « Plassans », est inscrit au milieu de références réelles (« Rome », « Nice ») et la description s'ordonne comme une promenade qui conduit le regard du lecteur (dénommé « on »).
Dans cet écrit d'invention, la description sera précieuse : elle vous permettra de créer un cadre vraisemblable et elle sera l'occasion de poser sur Jean de Léry un regard à la fois riche et singulier. L'apparence physique du personnage, mais aussi ses armes et ses habits, pourront par exemple être décrits avec un nouveau point de vue.

Les discours indirects et le discours narrativisé

Puisque la rencontre est racontée par un Indien « quelques années plus tard », il est tout à fait possible de varier les discours rapportés.
Utiliser le discours indirect ou le discours indirect libre permettrait par exemple d'intégrer les paroles de Jean de Léry au discours de l'Indien : cela vous éviterait certaines répétitions par rapport au texte 1 et au texte 2. Il faudrait alors veiller à modifier les pronoms personnels tout en respectant la concordance des temps.
Par ailleurs, le discours narrativisé sert à résumer un échange en quelques mots. Il peut être précieux pour deux raisons. Il permet tout d'abord de dynamiser le texte en évitant de rapporter exactement des paroles qui ne sont pas nécessaires. Mais il apporte également une touche de vraisemblance : « quelques années plus tard », l'Indien est-il vraiment capable de rapporter exactement tout ce qui a été dit durant l'échange avec Jean de Léry ?

▶ Procéder par étapes

Cet exercice d'écriture est d'abord un exercice de lecture. Il faut donc commencer par relire attentivement le texte 2 mais aussi le texte 1. Les éléments importants du récit de l'Indien seront alors identifiés.
Par la suite, modifiez ces éléments tout en proposant de nouvelles précisions. Jean de Léry a bien entendu vécu de nombreux échanges avec les Indiens : il a donc été amené à vivre des expériences qui ne sont pas racontées dans ces deux courts extraits. De même, il serait intéressant de proposer un regard étonné sur certaines habitudes de ce Français, habitudes qui ne peuvent que surprendre les Indiens.
Il restera enfin à organiser avec soin ce récit. Un paragraphe d'introduction pourra par exemple permettre de présenter et de décrire l'Indien qui prendra la parole.

Question

Depuis l'accostage de Christophe Colomb aux Bahamas, le XVIe siècle vit dans l'effervescence des découvertes de ces contrées éloignées du Nouveau Monde et de leurs habitants. Les humanistes en particulier portent un regard bienveillant sur ces peuples d'Amérique du Sud à la culture si étrangère à celle des Européens qu'elle les interroge sur ces différences culturelles. Cette interrogation perdure d'ailleurs dans l'intérêt des ethnologues contemporains pour les peuplades lointaines. Dans le corpus de textes qui nous est proposé figurent deux extraits de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* publiée par Jean de Léry en 1578, un extrait du chapitre VI intitulé « Des coches », du livre III des *Essais* de Montaigne, publiés en 1588 et donc appartenant à la même période historique de la Renaissance, et enfin un extrait de l'ouvrage plus contemporain de l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, publié en 1955. Tous ces extraits ont en commun d'être des témoignages ancrés dans le réel, qu'il s'agisse des Indiens Tupinambas du Brésil, dont Jean de Léry a partagé la vie pendant quelque temps, plus largement des peuples d'Amérique du Sud sur lesquels Montaigne a lu des récits de voyages ou encore du peuple indien du Brésil, les Nambikwara, qu'a côtoyé Claude Lévi-Strauss ; et tous donnent une représentation positive voire idéalisée de ces peuplades lointaines.

Ces différents extraits mettent en relief un certain nombre de qualités de ces peuples du Nouveau Monde. Une agilité intellectuelle tout d'abord. C'est ce que montre Jean de Léry dans le premier extrait qui rapporte un dialogue qu'il a eu avec un sage vieillard tupinamba « lequel [...] n'était nullement lourdaud » : celui-ci sait en effet tenir un raisonnement parfaitement logique et même teinté d'ironie puisqu'il s'interroge sur l'incongruité d'affronter tant de dangers sur les mers pour venir chercher au Brésil du bois dont les Français pourraient disposer dans leur propre pays et sur la vanité d'amasser tant de richesses qui ne profiteront qu'à leurs héritiers ! Le deuxième extrait vient donner une autre preuve de la finesse d'esprit des Tupinambas dans leur capacité à « rire » en découvrant le nom de leur hôte, Léry-Oussou signifiant chez eux « grosse huître ». Montaigne vient confirmer ce constat en évoquant « la clarté d'esprit naturelle » et la « justesse d'esprit » des Indiens d'Amérique. Cette vivacité intellectuelle s'accompagne d'une habileté manuelle, d'un savoir-faire artistique. Montaigne s'extasie devant « la merveilleuse magnificence des villes de Cusco et de Mexico » et les objets « excellemment façonnés en or ».

L'intelligence de l'esprit ouvre à une intelligence du cœur. Les trois auteurs font ressortir les qualités sociales et morales de ces peuples. Ils font preuve d'un sens de l'accueil et d'une grande ouverture d'esprit vis-à-vis de ces étrangers qui débarquent sur leurs terres. Léry fait remarquer que « nos Tupinambas reçoivent fort humainement les étrangers ». Cette hospitalité va de pair avec leur intérêt pour l'autre : « Nos Tupinambas sont fort ébahis », ce qui pousse le « vieillard » à interroger les Européens sur le sens de leur démarche, comme en témoigne les questions qu'il pose au narrateur dans le texte 1. Dans le texte 2, ils veulent savoir son nom : « Comment as-tu nom, comment as-tu nom ? » Montaigne parle de la « curiosité de voir des choses étrangères et inconnues ». Il évoque aussi « la bonté, la libéralité, la franchise » de ces Indiens, mais aussi leur « courage », leur « résistance » face à l'adversité. Au XXe siècle, Claude Lévi-Strauss poursuivra cet éloge en insistant sur l'« immense gentillesse » de la population nambikwara du Brésil, qui serait « comme l'expression la plus émouvante de la tendresse humaine ».

Ces peuples font également preuve de sagesse par leur détachement vis-à-vis des biens terrestres, ils vivent dans une grande simplicité naturelle qui les rapproche de la pureté des origines : Montaigne parle de « peuples nus, sauf aux endroits où s'était faite l'invention de quelque tissu de coton, sans autres armes, tout au plus, que des arcs, des pierres, des bâtons et des boucliers de bois ». Lévi-Strauss évoque « cette humanité si totalement démunie [...] nue, grelottante auprès des feux vacillants », des « hottes emplies des pauvres objets qui constituent toute une richesse terrestre ». Or ce dénuement semble être à la source de leur aptitude à être heureux, comme le suggèrent Léry évoquant le « rire » des Tupinambas ou Claude Lévi-Strauss qui parle d'une « profonde insouciance, une naïve et charmante satisfaction animale ».

À lire ces témoignages, force est de constater que ces peuples représentent une forme idéalisée du paradis perdu ou de l'âge d'or des Anciens qui a nourri le mythe du bon sauvage. Cette représentation très positive des peuples du Nouveau Monde a contribué à combattre les préjugés des Occidentaux sur ces populations dites sauvages, primitives : qu'il s'agisse du regard des Européens du XVIe siècle sur des peuples récemment découverts ou du regard plus averti du savant anthropologue qui les observe avec davantage de recul quatre siècles plus tard. Elle est aussi un moyen de dire implicitement les erreurs d'une conquête et d'une colonisation destructrices qui ont nié et combattu ces qualités.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

La découverte des Amériques par Christophe Colomb en 1492 a révélé l'existence de peuples inconnus qui suscitent l'étonnement et la curiosité des Européens du XVIe siècle. Les Indiens d'Amérique du Sud, ceux du Brésil en particulier, vont attirer de nombreux voyageurs soucieux de relater leurs découvertes sous forme de récits de voyages, qui vont inspirer à l'humaniste qu'est Montaigne deux chapitres de ses *Essais*. Jean de Léry, qui n'est ni un explorateur, ni un écrivain humaniste, mais un modeste artisan cordonnier bourguignon, a participé en 1557 à une expédition protestante au Brésil, espérant trouver une terre d'asile dans cette implantation française de la baie de Rio. C'est à cette occasion qu'il a été amené à partager pendant près d'un an la vie des Indiens Tupinambas. À son retour en France, il écrit le récit de son voyage qu'il ne publie qu'en 1578, soit vingt ans plus tard, sous le titre *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. Cet ouvrage a remporté immédiatement un succès européen, puisqu'il a fait l'objet de cinq éditions en français, deux en latin et une autre sous forme de « digest » illustré.

Jean de Léry y décrit en effet avec exactitude et un grand esprit d'observation les us et coutumes des Tupinambas : des Indiens nus, menant une vie simple et naturelle, mais aussi cruels car anthropophages. Mais son ouvrage ne se limite pas à une simple relation de voyage, il est aussi l'occasion d'une réflexion sur ces peuples dits sauvages et d'une confrontation avec les Européens dits civilisés. Dans le chapitre XIII, il rapporte un échange qu'il a eu avec un vieil indigène Tupinamba, qui s'interroge sur ce qui pousse les Français et les Portugais à traverser les mers et

courir tant de dangers. En nous livrant le discours plein de bon sens du « vieillard », Léry place notre propre culture sous le regard d'un étranger incrédule qui ne manque pas de faire ressortir nos inconséquences mais qui témoigne aussi de l'existence d'un autre mode de vie, plus sage.

Nous nous attacherons tout d'abord à voir dans ce passage un récit de voyage comme la relation d'une rencontre étonnante, puis nous nous intéresserons à la portée critique de ce témoignage et enfin à l'éloge qui se dessine de ce peuple du Nouveau Monde.

I. Un récit de voyage ou la relation d'une rencontre étonnante

1. Un narrateur témoin privilégié mais discret

Le narrateur prend soin tout d'abord de mettre en scène sa rencontre avec le vieil Indien dans un préambule narratif très explicite : « il y eut une fois un vieillard d'entre eux qui sur cela me fit telle demande ». Puis, dans le dialogue qui s'ensuit, il apparaît de fait comme l'interlocuteur de l'Indien ; l'emploi de la première personne du singulier tantôt sujet, tantôt complément d'objet pour se désigner en témoigne : « [...] il me répliqua soudain » ; « oui, lui dis-je ». Au terme de l'échange, dans le dernier paragraphe, il conclut en insistant sur la véracité des propos entendus et rapportés : « Voilà [...] au vrai le discours que j'ai ouï de la propre bouche d'un pauvre sauvage américain. » D'ailleurs, il sait se montrer discret : il veille à mettre au premier plan le témoignage de son interlocuteur en rapportant systématiquement tous ses propos au discours direct, comme pour souligner son souci de fidélité, alors qu'il se contente parfois de rapporter les siens au discours indirect : « À quoi lui ayant répondu que oui... » ; et s'il fait quelques commentaires personnels, il les met entre parenthèses comme en retrait : « (en lui faisant trouver bon) [...] (m'accommodant toujours à lui parler de choses qui lui étaient connues) ».

2. Un récit vivant et plaisant

Le récit fait la part belle au dialogue direct entre les deux protagonistes, sans intervention d'un truchement, d'un traducteur. En outre, ce dialogue ne manque pas de vivacité, dynamisé par l'étonnement du vieil Indien comme le soulignent aussi bien le narrateur parlant des Tupinambas « fort ébahis » que les paroles mêmes du vieillard : « [...] tu me contes merveilles. » Ce qui est plaisant ici, c'est que Léry choisit de placer son peuple sous le regard abasourdi du vieil Indien par une inversion frappante, plutôt que de s'étonner lui-même de la bizarrerie de coutumes étrangères ! Le dialogue progresse donc par un jeu de questions émanant du vieillard et de réponses du narrateur, fusant à un rythme assez vif si l'on en croit les adverbes qui le ponctuent : « il me répliqua soudain » ; « il me demanda derechef ».

3. Un récit qui suscite l'intérêt du lecteur

Le narrateur veille à impliquer le destinataire de son récit et à établir avec lui une certaine complicité, soit en l'interpellant à la deuxième personne du pluriel : « vous jugerez », soit en usant du pronom possessif de première personne du pluriel qui l'inclut également : « les nôtres ». On peut noter aussi le choix de rapporter directement les questions teintées d'incrédulité du vieil Indien ; celles-ci peuvent interpeller le lecteur tout autant que son interlocuteur, de même que les ques-

tions rhétoriques de sa dernière réplique ! Il fait preuve également d'un souci pédagogique quand il prend soin de traduire certains termes étrangers, comme le montre la répétition de « c'est-à-dire » : « leur *Arabotan*, c'est-à-dire bois de Brésil », « *Mairs* ou *Peros*, c'est-à-dire Français ou Portugais ». Et il a bien sûr le souci de rendre compte des coutumes des Tupinambas, comme l'usage qu'ils font de leur *Arabotan* qu'il précise entre parenthèses : « (comme eux-mêmes en usaient pour rougir leurs cordons de coton, plumages et autres choses) ».
L'étonnement et les interrogations de l'indigène soulignent son incompréhension devant l'incongruité du comportement des Européens. L'échange prend donc une dimension critique.

II. Une critique des peuples européens

1. Le regard d'un sage lucide porté sur l'Ancien Monde

Le vieil Indien incarne en effet la sagesse, comme le laisse entendre l'insistance sur sa vieillesse, le narrateur le désignant tout d'abord comme « un vieillard » puis comme « mon vieillard ». Le glissement significatif de l'article indéfini au déterminant possessif montre en outre la proximité qui s'établit au fil de l'échange entre le vieil homme et Léry, comme si celui-ci, convaincu par la cohérence et la sagesse de son « discours », lui apportait sa caution, ce que confirme le commentaire laudatif qui suit immédiatement : « (lequel comme vous jugerez n'était nullement lourdaud) ». La litote laisse entendre qu'il le juge particulièrement avisé. Léry veut persuader le lecteur européen de la légitimité de ce discours qui interroge son peuple, en en faisant l'éloge. D'ailleurs, on assiste à un renversement significatif dans la position des deux interlocuteurs : le vieillard qui s'exprimait au début par de courtes phrases interrogatives domine nettement le dialogue à la fin de l'entretien, et c'est lui qui le clôt dans une longue réplique et qui a donc le dernier mot.

2. La critique de l'entreprise colonisatrice

Le vieil Indien stigmatise l'avidité qui pousse les Français et les Portugais, qui se disputent alors le Brésil, à affronter dangers et souffrances pour venir piller les ressources naturelles de cette contrée lointaine : « Que veut dire que vous autres *Mairs* et *Peros* [...] veniez de si loin pour quérir du bois pour vous chauffer, n'y en a-t-il point en votre pays ? » La naïveté de la question du vieillard fait ressortir quelque peu ironiquement l'absurdité de l'entreprise par le décalage entre les risques encourus et l'intérêt de la quête. Et après la mise au point du narrateur quant à son usage, il continue de s'étonner de la quantité de bois de Brésil qu'il leur faut : « [...] voire, mais vous en faut-il tant ? » D'ailleurs, l'adverbe « tant » est répété pour souligner cette intempérance : « tant de maux pour amasser des richesses ». Cela lui semble tellement invraisemblable et inconséquent qu'il y revient dans sa dernière réplique : « [...] vous faut-il tant travailler à passer la mer, sur laquelle [...] vous endurez tant de maux, pour amasser des richesses ou à vos enfants ou à ceux qui survivent après vous ? » Cette avidité conduit même les colons européens à hypothéquer leur vie présente avec pour seul souci de laisser un héritage à leurs successeurs !

3. Une société fondée sur la cupidité et la soif d'enrichissement matériel

Le narrateur prend le relais du discours critique de l'Indien en portant un regard sévère sur ses compatriotes, les marchands français mus par un appât du gain dont il dénonce l'excès et la démesure — « un tel seul achètera tout le bois de Brésil dont plusieurs navires s'en retournent chargés de ton pays » ; l'antithèse entre « un seul » et « tout » et l'insistance sur l'abondance convoitée par un seul marchand, signalée par les pluriels, le montrent. Ces Français manifestent également une véritable obsession pour la possession de biens matériels : « [...] tel marchand [...] a plus de frises et de draps rouges, voire même [...] de couteaux, ciseaux, miroirs et autres marchandises que vous n'en avez jamais vu par deçà » : la comparative hyperbolique et l'énumération d'objets ostentatoires sont particulièrement suggestives. Les colons français méritent d'être traités sans ménagement de « grands fols » par le sage indien !
Les deux discours, loin d'être contradictoires, convergent donc en fait pour condamner les Européens et pour mieux les opposer au sage peuple tupinamba.

III. L'éloge des peuples du Nouveau Monde

1. La peinture d'une société équilibrée proche de la nature

Les Indiens tupinambas savent puiser dans les ressources que leur offre la nature, mais avec tempérance. Ils connaissent les vertus colorantes de leur « Arabotan » ou bois du Brésil, et en font simplement et raisonnablement usage « pour rougir leurs cordons de coton, plumages et autres choses », à savoir les ornements de leurs vêtements, eux-mêmes confectionnés à partir d'éléments naturels. Ils sont donc loin des excès des marchands européens qui en font commerce pour s'enrichir. Ils respectent d'ailleurs cette nature généreuse, au sein de laquelle ils vivent, et lui font confiance pour leur propre subsistance et celle de leur descendance : « [...] nous nous assurons qu'après notre mort la terre qui nous a nourris les nourrira, sans nous soucier plus avant, nous nous reposons sur cela. » D'où l'étonnement du vieillard par rapport aux Européens qui préfèrent amasser : « La terre qui les a nourris n'est-elle pas aussi suffisante pour les nourrir ? » L'emploi du pronom personnel de première personne du pluriel « nous » marque aussi bien la solidarité du vieillard avec son peuple, au nom duquel il parle, que la distance prise avec les Européens désignés par les pronoms personnels de troisième personne « les » ou « ils » ou encore de deuxième personne « vous ». La répétition insistante du verbe « nourrir » qui personnifie la « terre », la nature, montre combien, pour eux, elle représente une mère nourricière en qui ils ont toute confiance.

2. Une société heureuse parce que fondée sur des relations harmonieuses

Les Tupinambas semblent vivre en harmonie avec leur condition humaine, ce qui est perceptible dans la vision apaisée qu'ils ont de la mort et du cycle de la vie qui se perpétue après leur disparition. La réflexion du vieillard sur la mort est empreinte de bon sens : « Mais cet homme tant riche dont tu me parles, ne meurt-il point ? » La naïveté de sa question n'est qu'apparente et révèle en fait une certaine sagesse philosophique : pour lui, en effet, l'accumulation des richesses va au-delà de la satisfaction des besoins présents et semble parier pour l'immortalité en niant la fragilité de l'existence humaine, alors que la mort est inéluctable. Les Tupinambas ont aussi une

autre conception des relations au sein de la famille : l'amour des parents pour leurs enfants ne se mesure pas à l'aune de l'héritage matériel laissé mais repose sur les sentiments d'affection et d'attention portés au présent : « Nous avons [...] des parents et des enfants, lesquels, comme tu vois, nous aimons et chérissons ». La proposition incise « comme tu vois » s'adresse au narrateur, qui peut ainsi s'assurer et témoigner de la qualité de leurs liens familiaux.

3. Un autre regard porté sur le « sauvage »

L'échange rapporté témoigne de la capacité des prétendus sauvages à réfléchir et à tenir un discours cohérent dans un niveau de langue soutenu. C'est ce que souligne le narrateur quand, à entendre les questions et réflexions de son interlocuteur qui s'enchaînent logiquement, il en déduit qu'ils « sont aussi grands discoureurs, et poursuivent fort bien un propos jusqu'au bout ». Le comparatif d'égalité et l'expression laudative « fort bien » dont il use ici montrent qu'ils n'ont rien à envier sur ce point aux Européens dits civilisés. Et de conclure la relation de l'entretien par cette réflexion ironique : « Voilà sommairement et au vrai le discours [...] d'un pauvre sauvage américain. » Sans doute cherche-t-il ainsi à ébranler les préjugés des Européens à l'égard des « sauvages » considérés comme primitifs, et à témoigner de son propre respect admiratif à leur égard.

Conclusion

On imagine assez bien ce que pouvait avoir de séduisant mais aussi d'étonnant pour les contemporains de Jean de Léry ce témoignage vivant de sa rencontre avec un « sauvage américain » pour le moins fort sage. Le regard distancié de cet étranger sur le comportement cupide des colons européens, dont il dit un peu plus loin qu'ils « ne font ici que sucer le sang et la moelle des autres », a eu aussi le mérite de remettre en cause la légitimité de la colonisation. Un tel récit de voyage invite également le lecteur d'hier comme d'aujourd'hui à un renversement de ses certitudes : c'est le sauvage qui donne une leçon de sagesse et c'est le civilisé qui s'écarte des vraies valeurs humaines et spirituelles.

Ce texte annonce le discours du « vieux Tahitien » dans *Le Supplément au voyage de Bougainville* de Denis Diderot et a contribué à nourrir le mythe du bon sauvage dont Rousseau s'est fait aussi le défenseur. L'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* a également influencé l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, qui est parti à son tour, au milieu du XXe siècle, à la rencontre des Tupinambas du Brésil en emportant dans ses bagages l'ouvrage de Jean de Léry qu'il qualifiait de « bréviaire de l'ethnologue ».

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

L'idéal humaniste qui a animé l'Europe de la Renaissance aux XVe et XVIe siècles remet l'homme et sa formation au centre des préoccupations, puisqu'il s'agit pour chacun d'accéder au plus grand accomplissement de soi, grâce à l'étude tout d'abord de la culture gréco-latine mais aussi de tout

ce qui peut contribuer à la compléter. La découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb, en 1492, va justement ouvrir des horizons nouveaux aux Européens, en leur faisant découvrir les civilisations amérindiennes. L'humaniste Montaigne a expliqué dans le premier livre de ses *Essais* que, pour se former, il faut « frotter et limer sa cervelle contre celle d'autrui ». Ce « choc des civilisations » ne pouvait que fouetter l'imaginaire et susciter de nouvelles réflexions...

Nous nous demanderons donc en quoi l'humanisme de la Renaissance se caractérise par une ouverture à l'autre et une interrogation sur l'autre. Autrement dit, quel rôle a pu jouer pour les humanistes cette ouverture sur d'autres cultures avec tout le questionnement que cela a généré, dans la connaissance et la formation de soi, et peut-être plus largement dans la réflexion sur l'humaine condition ?

Nous essaierons de voir tout d'abord comment l'ouverture à d'autres cultures a pu constituer un outil de formation et d'enrichissement personnels, puis en quoi cette altérité a suscité un questionnement sur l'autre et ses valeurs et, enfin, comment elle a débouché sur une réflexion sur soi, sur sa propre culture et sur la notion même de civilisation constitutive de la condition humaine.

I. L'ouverture à l'autre comme outil de formation et d'enrichissement personnels

1. La redécouverte de la culture gréco-latine de l'Antiquité comme rencontre avec une culture éloignée dans le temps

La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 entraîne une fuite des savants byzantins, qui arrivent en Italie avec leur savoir et leurs manuscrits qui vont circuler en France puis dans toute l'Europe. Les lettrés ou *humanista* redécouvrent et transmettent alors les langues et la culture de l'Antiquité gréco-latine tandis que la découverte de l'imprimerie va faciliter une large diffusion des textes anciens à travers les livres. Cette rencontre avec les œuvres des Anciens va apporter un enrichissement considérable et une réflexion dans tous les domaines : philosophique, religieux, politique, scientifique, artistique, philologique... Ainsi, la langue française, sous l'impulsion des poètes de la Pléiade, s'enrichit d'un vocabulaire savant créé à partir du grec et du latin. Du Bellay, leur chef de file, publie la *Défense et Illustration de la langue française* qui milite pour l'enrichissement du français. L'éducation idéale passera désormais par la maîtrise des « humanités ». C'est le conseil que Gargantua donne à son fils Pantagruel parti faire ses études à Paris dans la lettre qu'il lui adresse dans le *Pantagruel* de Rabelais : « Maintenant toutes les disciplines sont restituées, les langues instaurées, le grec sans lequel il est honteux qu'une personne se dise savante, l'hébreu, le chaldéen, le latin [...]. Pour cette raison, mon fils, je te conjure d'employer ta jeunesse à bien profiter dans tes études et dans la vertu. Tu es à Paris, tu as ton précepteur Épistémon qui, d'une part par ses leçons vivantes, d'autre part par ses louables exemples, peut bien t'éduquer. Je veux que tu apprennes les langues parfaitement. Premièrement le grec, comme le veut Quintilien. Deuxièmement le latin. Et puis l'hébreu pour les lettres saintes, et le chaldéen et l'arabe pareillement. »

Mais c'est aussi toute une nouvelle vision de l'homme et du monde qu'apportent aux humanistes les philosophes grecs ou latins comme Platon, Aristote, Épicure, Sénèque, lesquels ont nourri par exemple la pensée de Montaigne, qui les cite abondamment dans ses *Essais*. L'Europe monarchiste

découvre d'autres systèmes politiques, comme la démocratie athénienne au siècle de Périclès. Machiavel publie *Le Prince*, un traité politique qui prône avant tout l'efficacité, en débarrassant les princes qui gouvernent de toute considération morale.
Voici comment Machiavel lui-même présentait son œuvre en 1513 : « Le soir venu, [...] je pénètre dans le sanctuaire antique des grands hommes de l'Antiquité [...]. Je ne crains pas de m'entretenir avec eux, et de leur demander compte de leurs actions. Ils me répondent avec bonté ; [...] je me transporte en eux tout entier. Et comme le Dante a dit : Il n'y a point de science si l'on ne retient ce qu'on a entendu, j'ai noté tout ce qui dans leurs conversations m'a paru de quelque importance, j'en ai composé un opuscule, dans lequel j'aborde autant que je puis toutes les profondeurs de mon sujet, recherchant quelle est l'essence des principautés, de combien de sortes il en existe, comment on les acquiert, comment on les maintient, et pourquoi on les perd ». Sous l'influence de Platon, qui décrit « la cité idéale » dans *La République* mais évoque aussi le mythe de la cité disparue de l'Atlantide dans d'autres dialogues, on assiste également à l'éclosion des utopies. Ces dernières proposent d'autres modèles de vie en société, comme celui de « l'île fortunée d'Utopie » de l'Anglais Thomas More dans son roman *Utopia* ou encore celui de « l'abbaye de Thélème » dans le *Gargantua* de Rabelais.

2. La rencontre avec l'autre grâce aux échanges et voyages des humanistes à travers l'Europe

L'ouverture se traduit aussi par les échanges qui se font à travers l'Europe : voyages, correspondance permettent un dialogue fécond avec les autres, et sont considérés comme essentiels à la formation des humanistes. Dans le chapitre « De la vanité » du livre III des *Essais*, Montaigne, qui parcourt l'Europe, souligne le caractère formateur du voyage et prône une attitude curieuse et ouverte aux autres usages : « La diversité des façons d'une nation à autre ne me touche que par le plaisir de la variété. Chaque usage a sa raison. Soient des assiettes d'étain, de bois, de terre, bouilli ou rôti, beurre ou huile de noix ou d'olive, chaud ou froid, tout m'est un [...]. Quand j'ai été ailleurs qu'en France et que, pour me faire courtoisie, on m'a demandé si je voulais être servi à la française, je me suis moqué et me suis toujours jeté aux tables les plus épaisses d'étrangers. » La notion de relativisme culturel se met en place, et Montaigne la formule ainsi : « Quelle vérité que ces montagnes bornent, qui est mensonge au monde qui se tient au-delà ? », avant que Pascal au siècle suivant ne la reprenne à son compte en la reformulant : « Vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà. » C'est une invitation à plus de tolérance envers « l'étranger ». Dans un autre chapitre des *Essais*, Montaigne fait également l'éloge du dialogue avec l'autre : la confrontation, la contradiction étant particulièrement fécondes pour la pensée. C'est ce qu'il soutient dans le chapitre « De l'art de conférer » : « Les contradictions donc des jugements ne m'offensent, ni m'altèrent ; elles m'éveillent seulement et m'exercent. » C'est en se frottant ainsi la « cervelle contre celle d'autrui » que naissent des idées nouvelles.

3. La découverte des populations du Nouveau Monde récemment conquis

Avec la multiplication des expéditions vers ces terres lointaines, et le développement des récits de voyages qui en découle, on assiste à l'irruption du Nouveau Monde et de ses singularités dans l'univers européen. Les humanistes portent un grand intérêt à ces témoignages qui leur font découvrir

des peuples aux modes de vie et cultures si différents des leurs et envers lesquels ils manifestent de la bienveillance. Ces récits, qui abondent en descriptions de leurs coutumes et sont parfois accompagnés d'une iconographie, leur dévoilent par exemple des différences qui ne manquent pas de les étonner, comme la nudité, ou de les effrayer, comme le cannibalisme. Jean de Léry, qui a participé à une expédition française au Brésil et a partagé quelque temps la vie des Indiens Tupinambas en témoigne dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* : « Au reste, chose non moins étrange que difficile à croire à ceux qui ne l'ont vu, tant hommes, femmes, qu'enfants, non seulement sans cacher aucune partie de leurs corps, mais aussi sans montrer aucun signe d'en avoir honte ni vergogne, demeurent et vont coutumièrement aussi nus qu'ils sortent du ventre de leur mère. » S'il rend compte également de cet aspect plus négatif qu'est la pratique de l'anthropophagie, il prend soin de démontrer que cette cruauté se justifie par des raisons à la fois religieuses et guerrières mais respectueuses envers les ennemis. Montaigne, qui a lu le récit de Jean de Léry mais a aussi entendu des témoignages directs sur les mœurs des Indiens du Brésil, en fait aussi mention dans son chapitre des *Essais* « Des cannibales » : « Après avoir longtemps bien traité leurs prisonniers, et de toutes les commodités dont ils se peuvent aviser, celui qui en est le maître, fait une grande assemblée de ses connaissants [...] ils le rôtissent et en mangent en commun et en envoient des lopins à ceux de leurs amis qui sont absents. Ce n'est pas, comme on pense, pour s'en nourrir, ainsi que faisaient anciennement les Scythes ; c'est pour représenter une extrême vengeance. » Mais ce qui fascine aussi dans tous ces récits, c'est la découverte d'hommes qui vivent simplement et innocemment dans une proximité avec la nature, ce qui n'est pas sans évoquer l'âge d'or des Anciens ou le paradis terrestre de la Bible !

Cette profonde altérité qui se révèle à eux ne manque pas d'ailleurs de les interroger.

II. La découverte de l'altérité comme interrogation sur l'autre

1. Une altérité qui suscite la méfiance, voire le mépris

Certaines mœurs, comme le cannibalisme bien sûr, mais d'autres aussi qui leur paraissent étranges suscitent un certain étonnement, voire de l'effroi chez les Européens qui désignent péjorativement ces Indiens comme des « sauvages » ou des « barbares », ce que dénoncera fermement Montaigne. Dans son ouvrage, Jean de Léry rapporte que les Européens qui arrivent chez les Tupinambas et qui ne connaissent pas leur langue sont d'abord « merveilleusement étonnés parmi eux » et il évoque ce rituel dont il s'est cru victime, qui consiste à s'emparer des affaires du nouvel arrivant, et qui avait d'emblée suscité sa crainte : « [...] je croyais avoir tout perdu ». C'est ainsi d'ailleurs que Christophe Colomb ou Amerigo Vespucci, les découvreurs puis les colons qui leur ont emboîté le pas ont perçu ces hommes, arguant de leur côté « primitif » pour mieux les dominer et les exploiter. Colomb, dans une lettre à son protecteur Santangel, insiste sur leur dénuement et leur couardise : « Les gens de cette île et de toutes les autres que j'ai découvertes ou dont j'ai eu connaissance vont tout nus [...]. Ils n'ont ni fer, ni acier, ni armes, et ils ne sont point faits pour cela, non qu'ils ne soient gaillards et de belle stature mais parce qu'ils sont prodigieusement craintifs. » Dans son ouvrage *La Controverse de Valladolid*, Jean-Claude Carrière rend d'ailleurs compte d'un débat qui a été organisé à Valladolid en Espagne en 1550 soulevant cette question qui va encore plus

loin : est-ce que les Indiens du Mexique sont d'une espèce inférieure à la race humaine ? Face à Las Casas, un dominicain qui a longtemps vécu parmi eux et se fait leur ardent défenseur, le philosophe Sepúlveda, se référant à leur cruauté quasi animale et à leurs rites anthropophagiques pour le justifier, affirme que ce sont des êtres inférieurs faits pour être dominés, légitimant ainsi et la Conquête et la colonisation.

2. L'autre érigé en modèle

À l'inverse, les humanistes ont une image plutôt valorisante des peuples du Nouveau Monde. Jean de Léry, par exemple, vante leur sens de l'accueil et leur ouverture d'esprit à l'égard des étrangers qui débarquent chez eux : « [...] nos Tupinambas reçoivent fort humainement les étrangers amis qui les vont visiter ». Ils sont très curieux par exemple de connaître le nom de leur visiteur, qu'ils questionnent : « Comment as-tu nom ? ». Léry rend également hommage à leur intelligence, à leur finesse d'esprit qu'il a pu admirer dans son entretien avec un « vieillard » tupinamba, véritable incarnation de la sagesse à ses yeux : il « n'était nullement lourdaud », les Tupinambas étant de « grands discoureurs [qui] poursuivent fort bien un propos jusqu'au bout ». Ce qu'appuiera Montaigne, qui parle de leur « clarté d'esprit naturelle » et de leur « justesse d'esprit ». Léry souligne également leur proximité avec la nature, véritable mère nourricière sur laquelle ils se reposent en toute confiance : « [...] la terre qui nous a nourris les nourrira, sans nous soucier plus avant, nous nous reposons sur cela ». Montaigne, de son côté, dans le chapitre « Des coches » des *Essais*, s'émerveille à la fois de leurs qualités morales comme la bonté, la générosité, la franchise, le courage, mais également devant leur habileté manuelle et le raffinement de leurs arts, évoquant « la merveilleuse magnificence des villes de Cusco et de Mexico [...], la beauté de leurs ouvrages en joaillerie, en plume, en coton, dans la peinture... ». Dans le chapitre « Des cannibales », il fait l'éloge de leur simplicité et de leur innocence, évoquant ces nations « fort voisines de leur naïveté originelle [...] une naïveté si pure et si simple » qui surpasse « toutes les peintures de quoi la poésie a embelli l'âge doré ». À travers ce tableau idyllique se dessine le mythe du bon sauvage qui se développera au XVIIIe siècle sous la plume de Diderot et Rousseau.

3. Le dialogue des civilisations à travers un questionnement réciproque

Les humanistes, en fait, s'emploient à peindre un étonnement réciproque, celui bien sûr des Européens qui s'effraient ou s'émerveillent devant tant de nouveautés, mais également celui des Indiens qui voient débarquer chez eux ces peuples venus d'ailleurs, par-delà les mers. Ainsi, Jean de Léry nous dit combien les Tupinambas « sont fort ébahis de voir les Français et autres des pays lointains prendre tant de peine d'aller quérir leur *Arabotan* » ou « bois de Brésil ». L'échange qui s'ensuit entre un sage « vieillard » tupinamba et Léry traduit surtout la curiosité du vieil Indien qui ne cesse d'interroger Léry sur le sens de la démarche des siens : « Mais vous en faut-il tant ? » et qui ne manque pas de s'étonner des réponses de son interlocuteur : « [...] tu me contes merveilles ». Mais Léry souligne également que les Français sont « merveilleusement étonnés parmi eux ». Montaigne aussi choisit d'adopter le regard stupéfait et effrayé des Indigènes quand ils voient « arriver aussi inopinément des gens barbus, différents d'eux par le langage, la religion, par l'aspect extérieur et le comportement ».

Ce sont des Européens qui apparaissent dès lors comme les vrais étrangers !
Le regard étonné porté par ces peuples pleins de sagesse sur les Européens va amener ceux-ci à s'interroger sur eux-mêmes.

III. La découverte de l'altérité comme interrogation sur sa propre culture

1. La prise de conscience du relativisme culturel

C'est Montaigne surtout qui a magistralement abordé cette notion du relativisme dans le chapitre des *Essais* intitulé « Des cannibales » : « Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage, comme de vrai, il semble que nous n'ayons de mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pays où nous sommes. » Et de récuser de ce fait l'accusation de barbarie à l'endroit des Indiens pour nous la renvoyer, si nous daignons nous regarder de leur point de vue, nous qui sommes à leurs yeux « montés sur de grands monstres inconnus, contre eux qui non seulement n'avaient jamais vu de cheval mais même bête quelconque dressée à porter et à avoir sur son dos un homme ou une autre charge, munis d'une peau luisante et dure et d'une arme offensive et tranchante ». Plus loin sont mentionnés « les foudres et les tonnerres de nos pièces d'artillerie et de nos arquebuses ». Notre morgue de détenteurs de la « civilisation » est donc mise à mal.

2. La remise en cause des sociétés européennes et la fin de l'ethnocentrisme occidental

C'est tout d'abord l'entreprise colonisatrice elle-même, forte de la supériorité de ses valeurs, qui est dénoncée. Ainsi, pour répondre à l'étonnement du vieil Indien Tupinamba, Jean de Léry en vient à critiquer l'avidité et l'obsession de l'enrichissement matériel des colons français : « [...] un tel seul achètera tout le bois de Brésil dont plusieurs navires s'en retournent chargés de ton pays ». D'ailleurs, les Tupinambas ne comprennent pas que nous endurions « tant de maux pour amasser des richesses », et nous traitent de « grands fols ».
Mais, au-delà, c'est au regard du bonheur simple et de la sagesse des soi-disant sauvages que la « civilisation » est pointée du doigt. C'est ce que fait Montaigne quand il dresse ce tableau des prétendus « barbares » qui nous renvoie en miroir l'image de nos travers et turpitudes : « C'est une nation, en laquelle il n'y a aucune espèce de trafic, [...] nul nom de magistrat, ni de supériorité politique, nul usage de servitude, de richesse ou de pauvreté, nuls contrats, nulles successions, nuls partages. »
Il ose même critiquer la seule force mais aussi « la ruse et les tours d'adresse » qui ont permis aux Européens de subjuguer les peuples conquis. Et, au rebours, il va jusqu'à rapprocher ces « sauvages » des peuples de l'Antiquité qu'il vénère : « [...] je ne craindrais pas d'opposer les exemples que je trouverais parmi eux aux plus fameux exemples anciens ».
Jean de Léry, qui a été témoin, à son retour en France, des horreurs des guerres de Religion entre catholiques et protestants et du massacre de la Saint-Barthélemy, y a vu plus de cruauté encore que dans le cannibalisme des Tupinambas : « Néanmoins afin que ceux qui liront ces choses tant horribles, exercées journellement entre ces nations barbares de la terre du Brésil, pensent aussi un

peu de près à ce qui se fait par deçà parmi nous [...] ; ne s'en est-il point trouvé en ces régions de par deçà, voire même entre ceux qui portent le titre de chrétiens, tant en Italie qu'ailleurs, lesquels ne s'étant pas contentés d'avoir fait cruellement mourir leurs ennemis, n'ont pu rassasier leur courage, sinon en mangeant de leur foie et de leur cœur ?

3. Une interrogation sur la notion de civilisation et sa perfectibilité

La confrontation à l'autre et à la diversité culturelle amène les humanistes à s'interroger sur ce qui fonde la civilisation, et donc sur ce qui nous fait pleinement hommes, et partant à ce qui peut nous faire accéder à plus d'humanité. On comprend alors aussi bien l'ambition humaniste de Rabelais d'embrasser la totalité du savoir — à l'instar de ses géants dotés d'un immense appétit de vie et de connaissances, Gargantua, ou son fils Pantagruel, sommé par son père de devenir « un abîme de science » — que celle de Montaigne d'approfondir la connaissance de soi. Le bien réel et célèbre philosophe italien Pic de la Mirandole ambitionnait quant à lui de synthétiser tout le savoir acquis et avait de ce fait confiance dans l'avènement d'un homme nouveau, totalement digne et apte à diriger son destin, pouvant décider de n'être qu'un animal ou de s'élever jusqu'à Dieu. Il n'hésitait pas à déclarer dans son ouvrage intitulé *Discours sur la dignité de l'homme* : « On ne peut rien voir de plus admirable dans le monde que l'homme. » On retrouve le même optimisme mais sous une autre forme dans le cheminement de Montaigne, qui va tantôt de l'autre à soi dans les *Essais* — déclarant dans le chapitre « Sur le repentir » : « Les autres forment l'homme » — et tantôt de soi à l'autre, cherchant aussi à découvrir au travers de l'individu qu'il est l'homme universel, car selon lui « chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition ».

Conclusion

La rencontre avec l'autre, qu'il soit éloigné dans le temps ou dans l'espace, a permis à l'Europe humaniste à la fois de s'enrichir dans cette confrontation féconde avec les différences et de bousculer ses préjugés ethnocentristes pour s'ouvrir à un meilleur « usage du monde », pour reprendre le titre de l'ouvrage de ce grand écrivain voyageur humaniste des Temps modernes que fut Nicolas Bouvier. Cette ouverture à d'autres visions du monde et d'autres usages a permis également, en amenant s'interroger sur la notion de civilisation, plus de compréhension et donc plus de tolérance envers « l'autre », mais aussi une meilleure connaissance de soi, et partant l'ambition d'accéder à plus de civilisation et d'humanité. En dialoguant à travers le temps avec la sagesse antique, Montaigne a découvert cette phrase du dramaturge grec Térence : « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger » ; il l'a faite sienne non seulement en la gravant sur une poutre de sa « librairie » pour la méditer quotidiennement mais également en la mettant en « œuvre » dans tous les sens du terme, puisqu'il nous a légué ses *Essais*. Aux humanistes des siècles à venir de s'approprier cette réflexion.

Travaux d'écriture : écriture d'invention

À Yabouraci, comme dans tous les villages tupinambas des alentours, on se réunit en grande solennité tous les quatre ans, en cette période précise de l'année où le Soleil s'attarde un peu plus longtemps avant de disparaître. De toutes les maisons accourent hommes, femmes, enfants portant colliers, bracelets de coquillages et coiffes de plumes de toutes les couleurs, mais le rouge est particulièrement à l'honneur pour célébrer le feu du ciel. Après un grand festin, la journée s'achève par une veillée dans la grande clairière cernée par la forêt d'arabotans. Un grand feu est allumé, autour duquel les jeunes hommes et les jeunes femmes dansent et chantent de belle voix. Après quoi tous s'assoient en cercle pour écouter les Anciens raconter ce qui les a fortement intéressés ou effrayés pendant les quatre années écoulées. La veillée commence par le récit d'une pêche mémorable de tortues géantes, puis c'est celui d'une magnifique victoire sur la tribu ennemie de toujours, couronnée par un festin où l'on s'était partagé la viande boucanée des captifs dûment assommés à grands coups de gourdin. Puis vient celui d'Orou, le vieux sage du village que tous respectent et admirent car il a l'art de raconter des histoires merveilleuses et captivantes. C'est lui qui, ce soir-là, doit clôturer la soirée, tous attendent avec impatience qu'il prenne la parole...
« Mes amis, vous rappelez-vous cet homme, ce Mair qui est arrivé il y a tout juste quatre ans dans notre village et qui est resté parmi nous assez longtemps, je crois près d'une année si ma mémoire ne me trompe pas, en compagnie de son truchement. De toute ma longue vie, je n'ai jamais rencontré un être aussi étrange, aussi étonnant ! D'emblée, il s'est pris d'une grande amitié pour moi (et je vous avouerai que c'était réciproque !), si bien que pendant tout le temps de son séjour ici, il n'a pas manqué de me parler longuement de son peuple, de sa manière de vivre chez les Mairs et de tant de choses que vous ne pouvez pas même imaginer, mais que je vous promets de vous révéler ce soir !
Mais laissez-moi commencer par le commencement, par le jour de son arrivée parmi nous, car je sais que nombreux ici sont ceux qui étaient trop jeunes pour s'en souvenir ou bien n'avaient pas eu la chance d'être présents à ce moment-là. C'était précisément la veille de notre grande fête, nous étions tous affairés à préparer ce grand jour, mais quand nous l'avons vu se présenter sur la place du village, nous avons tous abandonné nos occupations pour l'entourer. La première chose qui m'a frappé, c'est qu'il portait accrochée à sa ceinture cette longue lame étincelante et tranchante que nous avons si souvent vue aux autres Mairs et Peros venus chercher notre arabotan... et j'ai eu un moment de recul... mais sur son visage, j'ai vu qu'il nous souriait et que, dans ses yeux, il y avait franchise et grande bonté. Je suis allé vers lui alors pour le saluer et lui souhaiter la bienvenue dans notre village en notre nom à tous. Les plus hardis qui se trouvaient là lui ont tout de suite demandé son nom, mais ils avaient beau répéter "marapé-dereré ? marapé-dereré ?" Il ne répondait pas... Ce n'est pas parce qu'il se méfiait de nous, et ne voulait pas nous confier son nom, comme vous pourriez le penser, mais tout simplement parce qu'il ne comprenait pas notre langue ! C'est son truchement qui lui a expliqué ce que nous voulions, et il a dit qu'il s'appelait Léry-Oussou, ce qui nous a bien fait rire, teh ! "Grosse huître", quel drôle de nom ! Voilà un Mair en tout cas qui n'avait pas peur de nous mettre l'eau à la bouche ! Mais c'est un beau nom, n'est-ce pas, facile à retenir pour nous qui aimons tant nous régaler d'huîtres alors que ces noms étrangers sont si difficiles à prononcer et si bizarres, avec ces sons étranges qui ne veulent rien dire du tout !

Comment vous décrire Léry-Oussou ? Tout d'abord, ce qui nous a bien étonnés, c'est qu'il était fort barbu, de longs poils couvraient la moitié de son visage si bien que l'on ne voyait pas bien sa bouche à moitié cachée ! Et puis ses yeux n'étaient pas noirs comme les nôtres mais bleus, et ses cheveux et sa barbe étaient jaunes comme de la paille ! C'était vraiment merveille de voir un tel visage ! Les mots me manquent pour nommer tout ce qu'il portait sur lui, parce qu'il en portait des choses qui nous empêchaient de voir si son corps était bien fait et bien portant ! Et c'est peut-être pour le vérifier, ou plus certainement parce que nous sommes très curieux de ce que nous ne connaissons pas, que l'un a attrapé l'espèce de large coiffe qui couvrait sa tête pour la mettre sur la sienne, un autre la ceinture autour de sa taille avec la longue lame qu'il a essayée aussitôt... mais elle était bien grande pour lui et lui tombait sur les genoux ; il s'est sauvé en la retenant de ses deux mains en riant ! Un autre encore a défait laborieusement (parce qu'il était attaché par son milieu) le long vêtement fait d'un tissu très épais (et qui devait lui tenir bien chaud, le pauvre !) qui couvrait son buste et ses cuisses, pour s'en vêtir. Et enfin un dernier lui a enlevé ce qui chaussait ses jambes ! Et tous de partir en courant et criant dans le village pour se montrer à leurs femmes et leurs enfants, et de bien rire avec eux ! Léry-Oussou roulait des yeux effrayés, tournait la tête de tous les côtés par où s'étaient dispersées ses affaires. J'ai bien vu qu'il était désespéré, pensant peut-être ne jamais revoir ses biens et devoir rester comme ça, presque aussi nu que nous. Il faut dire qu'une fois débarrassé de tout cet attirail, il paraissait deux fois moins épais, et il était très bel homme ma foi, c'est pitié de vouloir le cacher ! Il n'a rien dit cependant, m'a regardé puis a baissé la tête, honteux et résigné... Mais quand tous sont venus le remettre tout comme avant, j'ai vu réapparaître son bon sourire ! Nous avons bien sûr installé notre hôte et son truchement, dont je n'ai pas réussi à retenir le nom, dans une de nos maisons réservées aux visiteurs, nous avons mangé ensemble un repas composé de bonne viande et de fruits, toutes choses qu'il regardait avec curiosité avant de les porter à sa bouche, mais je l'ai entendu murmurer à l'oreille de son truchement "bon, bon" d'un air réjoui. Ensuite, il a expliqué à toute la famille assemblée d'où il venait, dans sa langue que le truchement traduisait : "J'ai séjourné quelque temps dans l'île qui se trouve à deux lieues de votre village et que nous avons nommée *l'île de Villegagnon*, du nom du chef de mon expédition qui a fait construire un très grand fort en pierre que vous avez peut-être aperçu depuis le rivage, mais auparavant, j'ai traversé les mers depuis la *France* (c'est ainsi qu'il nomme le pays des Mairs) pendant un très long temps sur un *navire*, c'est-à-dire un grand bâtiment qui flotte et se déplace sur l'eau et peut emmener dans ses flancs des centaines de voyageurs"... Imaginez nos embarcations pour la pêche mais cent fois plus hautes et plus larges et arrangées comme des maisons flottantes !

Très vite, Léry-Oussou a voulu apprendre notre langage pour s'entretenir plus commodément mais aussi plus intimement avec moi, sans le secours de son truchement. Sans cesse, il demandait à l'un ou l'autre d'entre nous de lui dire le nom de tous les fruits, fleurs, racines, objets qu'il découvrait, avec beaucoup de curiosité et d'intérêt. Il fallait souvent répéter les mots pour qu'il les entende bien et nous le voyions prendre une plume d'oiseau bien aiguisée, qu'il trempait dans un liquide noir pour tracer ensuite des signes bizarres sur du papier blanc. Comme je lui demandais de m'expliquer ce que cela signifiait, il m'a dit qu'il notait les noms des mots qu'il apprenait pour les garder en mémoire. En fait, Léry-Oussou n'était pas un voyageur comme tous ceux qui sont venus jusqu'à nous. Il n'était pas là pour s'emparer de notre arabotan, cet arabotan qu'ils nous

prennent en si grande quantité qu'on se demande ce qu'ils en font, à croire qu'ils n'ont pas de bois pour se chauffer et faire cuire leurs aliments dans leur pays ! Non, Léry-Oussou était un sage qui était curieux de nous connaître, de connaître notre façon de penser et de vivre, si différente de la sienne... comme moi, car j'étais aussi très curieux de ses manières dont plus d'une me semblait bien étrange. Mais il me faudrait plus d'une veillée comme celle-ci pour vous le conter...

Comme je vois sur vos visages que vous seriez trop déçus si je ne vous en disais quelque chose, je vais vous raconter ce qu'il faisait toujours avant de prendre son repas. Il fermait ses yeux et baissait la tête, joignait ses deux mains et marmonnait des paroles étranges, puis il prenait dans sa main la galette de maïs qui était posée sur la table, la retournait pour tracer dessous un drôle de signe avec son couteau (couteau qu'il cachait dans ses vêtements et gardait toujours avec lui). C'est seulement après toute cette *cérémonie* qu'il se permettait de toucher à la nourriture. Je n'ai pu m'empêcher de lui demander ce qu'il faisait là. Il m'a alors expliqué qu'il disait une *prière* à son *Dieu* pour le remercier de lui donner sa nourriture quotidienne. Et comme je ne savais ce qu'il appelait son *Dieu*, il a essayé de me l'expliquer, ce que je vais tenter de faire à mon tour... Il m'a dit que tous les gens ou presque de son pays mais aussi les Peros et autres peuples de par-delà les mers, inconnus de nous, sont des *chrétiens*. Les *chrétiens* sont des hommes qui croient qu'il existe un être plus puissant que les hommes, qui a créé le ciel, la Terre et tout ce qui vit sur cette Terre. Ce *Dieu* est un être très bon qu'il faut aimer, servir toute sa vie si l'on veut vivre comme des bienheureux après sa mort ! Il m'a alors questionné pour savoir si nous croyions nous aussi en un dieu ou plusieurs dieux. Ce à quoi j'ai répondu que nous nous contentions de révérer le Soleil et la Lune et que nous craignions beaucoup l'esprit du Mal qui nous envoyait le tonnerre et les éclairs quand il était courroucé. Il m'a alors demandé si je ne préférais pas qu'il existe un esprit du Bien capable de dominer notre esprit du Mal (qu'eux appellent *le Diable*). À quoi je lui ai répondu que nos ancêtres ne nous avaient jamais parlé de ce *Dieu* et que les *chrétiens* étaient bien fous de croire en un être que l'on ne voit pas et qui ne se manifeste jamais ! Il avait l'air bien triste, et bien déçu de ne pouvoir me parler plus avant de son Dieu. Nous avons eu très souvent de longs entretiens sur toutes sortes de sujets qui l'étonnaient. Pourquoi un homme a-t-il plusieurs femmes ? Et pourquoi donc n'en aurait-il pas autant qu'il en peut aimer et nourrir ? lui répondais-je aussitôt ! N'était-ce pas la promesse d'une belle descendance ? Quand il était fatigué de tous ces entretiens qui le laissaient souvent coi, il allait se promener de par le village pour regarder nos femmes tresser des paniers ou teindre de rouge des cordons de coton, ou alors il accompagnait nos hommes à la pêche ou à la chasse... Après quoi il s'installait à sa table devant du papier qu'il continuait de noircir de ces petits dessins dont je vous ai déjà parlé. Comme je lui demandais quelle était l'utilité de tous ces signes, il m'a demandé de l'écouter. Et là, alors que ses yeux regardaient le papier tout noirci, je l'ai entendu décrire par le menu tout ce qu'il avait observé dans la journée et qu'il avait fait rentrer dans tous ces signes ! Mais c'est sorcellerie que tout cela, ai-je crié effrayé ! ! Mais non, m'a-t-il dit pour me rassurer, ce sont là des écrits que je fais pour rapporter à mes semblables des témoignages de ce que j'ai découvert en partageant votre vie, et qui ne manqueront pas de corriger la fausse image qu'ils ont de vous ! »

C'est sur ces mystérieux propos qu'Orou termine son récit. La pleine lune brille maintenant dans le ciel. Tous se lèvent pour regagner leur maison, devisant joyeusement des choses étonnantes que leur a racontées cette fois encore le sage Orou.

Sujet national, juin 2013, série L

Objet d'étude : Les réécritures, du XVIIe siècle à nos jours
Corpus : Daniel Defoe, Paul Valéry, Michel Tournier, Patrick Chamoiseau

Texte 1

Robinson Crusoé est le seul survivant de La Virginie*, navire qui s'est échoué sur la côte d'une île déserte. Il va devoir vivre en solitaire pendant de longues années. Dans l'épave du bateau, il a récupéré des outils, grâce auxquels il a creusé un rocher pour faire son habitation. Il a aussi récupéré des plumes, de l'encre et du papier, qui lui permettent de tenir son journal. Voici le récit du mois de décembre 1659, deux mois après le naufrage.*

DÉCEMBRE

Le 10. — Je commençais alors à regarder ma grotte ou ma voûte comme terminée, lorsque tout à coup — sans doute je l'avais faite trop vaste — une grande quantité de terre éboula du haut de l'un des côtés ; j'en fus, en un mot, très épouvanté, et non pas sans raison ; car, si je m'étais trouvé dessous, je n'aurais jamais eu besoin d'un fossoyeur. Pour réparer cet accident j'eus énormément de besogne ; il fallut emporter la terre qui s'était détachée ; et, ce qui était encore plus important, il fallut étançonner [1] la voûte, afin que je pusse être bien sûr qu'il ne s'écroulerait plus rien.

Le 11. — Conséquemment je travaillai à cela, et je plaçai deux étais ou poteaux posés à plomb sous le ciel de la grotte, avec deux morceaux de planche mis en croix sur chacun. Je terminai cet ouvrage le lendemain ; puis, ajoutant encore des étais garnis de couches, au bout d'une semaine environ j'eus mon plafond assuré ; et, comme ces poteaux étaient placés en rang, ils me servirent de cloisons pour distribuer mon logis.

Le 17. — À partir de ce jour jusqu'au vingtième, je posai des tablettes et je fichai des clous sur les poteaux pour suspendre tout ce qui pouvait s'accrocher ; je commençai, dès lors, à avoir mon intérieur en assez bon ordre.

Le 20. — Je portai tout mon bataclan [2] dans ma grotte ; je me mis à meubler ma maison, et j'assemblai quelques bouts de planche en manière de dressoir, pour apprêter mes viandes dessus ; mais les planches commencèrent à devenir fort rares par-devers moi. Je me fabriquai aussi une autre table.

Le 24. — Beaucoup de pluie toute la nuit et tout le jour ; je ne sortis pas.

Le 25. — Pluie toute la journée.

Le 26. — Point de pluie ; la terre était alors plus fraîche qu'auparavant et plus agréable.

Le 27. — Je tuai un chevreau et j'en estropiai un autre qu'alors je pus attraper et amener en laisse à la maison. Dès que je fus arrivé je liai avec des éclisses [3] l'une de ses jambes qui était cassée.

---

1. *Étançonner* : renforcer, étayer.

2. *Bataclan* : attirail, bazar.

3. *Éclisses* : plaques de bois.

Nota : J'en pris un tel soin, qu'il survécut, et que sa jambe redevint aussi forte que jamais ; et, comme je le soignai ainsi fort longtemps, il s'apprivoisa et paissait sur la pelouse, devant ma porte, sans chercher aucunement à s'enfuir. Ce fut la première fois que je conçus la pensée de nourrir des animaux privés, pour me fournir d'aliments quand toute ma poudre et tout mon plomb seraient consommés.
Les 28, 29 et 30. — Grandes chaleurs et pas de brise ; si bien qu'il ne m'était possible de sortir que sur le soir pour chercher ma subsistance. Je passai ce temps à mettre tous mes effets en ordre dans mon habitation.

Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, 1719.

Texte 2

Le recueil des Histoires brisées *rassemble des textes complètement rédigés, mais aussi des notes, des fragments, des commencements, des bribes de contes ou de poèmes en prose.*

Robinson.
Solitude.
Création du loisir. Conservation.
Temps vide. Ornement.
Danger de perdre tête, de perdre tout langage.
Lutte. Tragédie. Mémoire. Prière de Robinson.
Imagine des foules, des théâtres, des rues.
Tentation. Soif du pont de Londres.
Il veut écrire à des personnes imaginées, embrasse des arbres, parle tout seul. Crises de rire.
Peu à peu n'est plus soi.
Il se développe en lui une horreur invincible du ciel, de la mer, de la nature.
Murmures de la forêt.
Un pied nu.
Psaumes [4] de Robinson (spécialisation des morceaux oppositions réalisation).
Murmures de la forêt.
Robinson au milieu des oiseaux, papegeais [5], etc. Il croit entendre leur langage.
Tous ces oiseaux disent des sentences. Répétitions.
Les uns originaux.
Les autres répètent des vérités qui deviennent fausses par la répétition seule.
Le Robinson pensif.
(Manuel du Naufragé.)
Dieu et Robinson — (nouvel Adam) —
Tentation de Robinson.
Le pied marqué au sable lui fait croire à une femme.
Il imagine un Autre. Serait-ce un homme ou une femme ?

4. *Psaumes* : poèmes d'un livre de la Bible et, par la suite, poèmes religieux chantés.
5. *Papegeais* : perroquets.

Robinson divisé — poème.
Coucher de soleil — Mer.
Le « Robinson pensif » — Système isolé.
— Le moment de la réflexion.
— Utilisation des rêves.
Théorie de la reconstitution. Les 3 doigts de références.
Mémoire.
De ce qu'il avait appris, ce qui demeure est ce qui convenait à sa substance.
Robinson
1) reconstitue des lectures.
2) les rejette.
Robinson reconstitue sans livre, sans écrit, sa vie intellectuelle. — Toute la musique qu'il a entendue lui revient — Même celle dont le souvenir ne lui était pas encore venu — revient. Sa mémoire se développe par la demande, et la solitude et le vide — Il est penché sur elle. Il retrouve des livres lus — note ce qui lui en revient. Ces notes sont bien curieuses.
Enfin le voici qui *prolonge* et crée à la suite.

Paul Valéry, *La Jeune Parque et Poèmes en prose*, *Histoires brisées*, « Robinson », 1950.

Texte 3

Au début du roman, Robinson récupère ce qu'il peut dans l'épave de La Virginie.

Les livres qu'il trouva épars dans les cabines avaient été tellement gâtés par l'eau de mer et de pluie que le texte imprimé s'en était effacé, mais il s'avisa qu'en faisant sécher au soleil ces pages blanches, il pourrait les utiliser pour tenir son journal, à condition de trouver un liquide pouvant tenir lieu d'encre. Ce liquide lui fut fourni inopinément par un poisson qui pullulait alors aux abords de la falaise du Levant. Le diodon, redouté pour sa mâchoire puissante et dentelée et pour les dards urticants qui hérissent son corps en cas d'alerte, a la curieuse faculté de se gonfler à volonté d'air et d'eau jusqu'à devenir rond comme une boule. L'air absorbé s'accumulant dans son ventre, il nage alors sur le dos sans paraître autrement incommodé par cette surprenante posture. En remuant avec un bâton l'un de ces poissons échoués sur le sable, Robinson avait remarqué que tout ce qui entrait en contact avec son ventre flasque ou distendu prenait une couleur rouge carminée extraordinairement tenace. Ayant péché une grande quantité de ces poissons dont il goûtait la chair, délicate et ferme comme celle du poulet, il exprima dans un linge la matière fibreuse sécrétée par les pores de leur ventre et recueillit ainsi une teinture d'odeur fétide, mais d'un rouge admirable. Il se hâta alors de tailler convenablement une plume de vautour, et il pensa pleurer de joie en traçant ses premiers mots sur une feuille de papier. Il lui semblait soudain s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré et faire sa rentrée dans le monde de l'esprit en accomplissant cet acte sacré : écrire. Dès lors il ouvrit presque chaque jour son log-book pour y consigner, non les événements petits et grands de sa vie matérielle — il n'en avait cure —, mais ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient de son passé et les réflexions qu'ils lui inspiraient.

Une ère nouvelle débutait pour lui — ou plus précisément, c'était sa vraie vie dans l'île qui commençait après des défaillances dont il avait honte et qu'il s'efforçait d'oublier. C'est pourquoi se décidant enfin à inaugurer un calendrier, il lui importait peu de se trouver dans l'impossibilité d'évaluer le temps qui s'était écoulé depuis le naufrage de *La Virginie*. Celui-ci avait eu lieu le 30 septembre 1759 vers deux heures de la nuit. Entre cette date et le premier jour qu'il marqua d'une encoche sur un fût de pin mort s'insérait une durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots, de telle sorte que Robinson se trouvait coupé du calendrier des hommes, comme il était séparé d'eux par les eaux, et réduit à vivre sur un îlot de temps, comme sur une île dans l'espace.

Il consacra plusieurs jours à dresser une carte de l'île qu'il compléta et enrichit dans la suite au fur et à mesure de ses explorations. Il se résolut enfin à rebaptiser cette terre qu'il avait chargée le premier jour de ce nom lourd comme l'opprobre [6] « île de la Désolation ». Ayant été frappé en lisant la Bible de l'admirable paradoxe par lequel la religion fait du désespoir le péché sans merci et de l'espérance l'une des trois vertus théologales [7], il décida que l'île s'appellerait désormais *Speranza*, nom mélodieux et ensoleillé qui évoquait en outre le très profane souvenir d'une ardente Italienne qu'il avait connue jadis quand il était étudiant à l'université d'York.

Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, chapitre III, 1967.

Texte 4

Le personnage du romancier martiniquais Patrick Chamoiseau ignore tout de son identité et de ses origines (il n'est pas sûr de s'appeler Robinson Crusoé). Au début du roman, alors qu'il est déjà dans l'île depuis vingt ans, il revient sur le rivage où il a repris conscience après le naufrage et se remémore les premiers temps de sa vie solitaire.

[...] les objets rapportés de l'épave alimentèrent mes imaginations d'une dimension occidentale, j'étais prince, castillan [8], chevalier, dignitaire de grande table, officier de légions ; j'allais entre des châteaux, des jardins de manoirs, traversais d'immenses salles habillées de velours ; déambulais sur des pavés crasseux, dans des ruelles jaunies par des lanternes huileuses ; longeais des champs de blé qui ondoyaient sans fin au pied de hauts remparts... ; mais des images étranges surgissaient des trous de ma mémoire : vracs de forêts sombres dégoulinantes de mousses, des villes de terre auréolées de cendres et de jasmin, dunes de sable avalant l'infini, falaises recouvertes d'oiseaux noirs battant des ailes cendreuses ; ou bien des cris de femmes qui mélangeaient l'émotion de la mort à des chants d'allégresse... ; à cela s'ajoutait un lot d'étrangetés qui semblaient remonter de ma substance intime — *... l'arrivée d'un chacal qui embarrasse des dieux... des lézards noirs et blancs qui tissent des étoffes... des jumeaux dans une calebasse de mil... bracelets de prêtres cliquetant autour d'un masque à cornes...* —, mais elles étaient tellement incompatibles avec l'ensemble de mes évocations

6. *Opprobre* : honte.
7. *Vertus théologales* : les vertus les plus importantes pour le salut chrétien : la foi, l'espérance, la charité.
8. *Castillan* : habitant de la Castille, en Espagne (le nom de cette région vient du mot *castillo*, petit château).

que je les mis au compte d'un résidu de souvenirs appartenant à quelque marin vantard que j'aurais rencontré ; de fait, reliées ensemble, mon imagination à partir des objets et ma mémoire obscure ne faisaient que chaos : toute possibilité de mettre au clair mon origine réelle disparaissait alors ; quoi qu'il en soit, ces chimères ne durent pas être probantes ; à mesure que j'affrontais la puissance ennemie qu'étaient cette île et son entour, il m'arriva de défaillir au point d'admettre cette absence d'origine personnelle ; abandonnant toute consistance, je m'imaginais crabe, poulpe dans un trou de poulpe, petit de poulpes dans une engeance de poulpes ; je me retrouvais à faire le crapautard [9] dans les bulles d'une vase ; mais le pire surgissait lorsque j'atteignais le point fixe d'une absence à moi-même : mon regard alors ne se posait sur rien, il captait juste l'auréole photogène [10] des choses qui se trouvaient autour de moi ; je me mettais à renifler, à grogner et à tendre l'oreille vers ce qui m'entourait ; dans ces moments-là, je cheminais avec la bouche ouverte dégoulinante de bave, et je me sentais mieux quand mes mains s'associaient à mes pieds dans de longues galopades ; puis je m'en sortais (allez savoir comment !) et, pour sauvegarder un reste d'humanité, je revenais à ces fièvres narratives qui allaient posséder mon esprit durant de longues années ; je n'avais rien trouvé de mieux que de m'inventer ma propre histoire, de m'ensourcer dans une légende ; je me l'écrivais sur les pages délavées de quelques épais registres sauvés de la frégate, avec le sentiment de la serrer en moi, à portée d'un vouloir ; sans doute jaillissait-elle d'un ou de deux grands livres restés enfouis dans mon esprit ; des livres déjà écrits par d'autres mais que je n'avais qu'à réécrire, à désécrire, dont je n'avais qu'à élargir l'espace entre les phrases, entre les mots et leurs réalités, pour les remplir de ce que je devenais sans vraiment le savoir, et que j'aspirais à devenir sans être pour autant capable de l'énoncer ; [...].

Patrick Chamoiseau, *L'Empreinte à Crusoé*, 2012.

I. Question

À quoi sert le journal dans *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (texte 1) ? Quelles fonctions les autres textes donnent-ils à l'écriture ?

▶ Comprendre la question

La première question vous demande de réfléchir aux différentes fonctions du journal dans le texte 1. Cette question peut être étudiée du point du vue du personnage (pourquoi Robinson prend-il le temps de consigner ces remarques ?) mais aussi du point de vue de l'auteur (pourquoi Daniel Defoe a-t-il choisi cette forme bien particulière ?).

Il vous faudra ensuite prolonger votre réflexion en tenant compte des trois autres textes. Tous les auteurs ont en effet choisi de représenter un personnage en train d'écrire. Pensez à interpréter ce terme de différentes manières : vous pouvez ainsi évoquer l'acte d'écrire de manière très concrète mais il faudra également vous interroger sur ce que l'écriture représente sur un plan plus symbolique.

9. *Crapautard* : mot inventé combinant « crapeau » et « têtard ».

10. *Photogène* : qui génère de la lumière, luminescent.

▶ Mobiliser ses connaissances

L'extrait du roman de Daniel Defoe se présente comme un **journal**. Pour bien répondre à la première question, il est donc utile d'avoir à l'esprit les différentes caractéristiques de cette forme bien particulière. Le journal peut tout d'abord être réellement autobiographique. On parlera alors parfois de journal intime. C'est le cas du *Journal d'Anne Frank*. Jules Renard est également célèbre pour la richesse de son journal. Mais un journal peut également être totalement fictif comme dans *Robinson Crusoé*. Lorsque que le journal est authentique, il permet à son auteur de garder une trace de différents événements importants. Il offre par ailleurs une certaine souplesse et une forme de liberté : les réflexions sont simplement consignées au fur et à mesure. Qu'elle soit fictive ou autobiographique, cette forme offre en outre l'avantage de placer le lecteur au plus près du quotidien du narrateur. Nous découvrons, le plus souvent, les événements au jour le jour et le narrateur lui-même ignore ce qui arrivera le lendemain... Cela permet de mettre en lumière les émotions et l'évolution de celui qui raconte. Pour un romancier, le journal permet également d'entretenir une forme de suspense.

La **mise en abyme** est un procédé qui consiste à évoquer une œuvre fictive à l'intérieur d'une œuvre qui est, elle, bien réelle. Dans un tableau, on pourra ainsi voir le peintre en train de peindre. C'est le cas dans *Les Ménines* de Velázquez. Dans un roman, un personnage sera représenté en train d'écrire. Dans *Les Faux-monnayeurs*, André Gide imagine par exemple un personnage en train de rédiger une œuvre intitulée... *Les Faux-monnayeurs* !

« Oh ! dites-nous ce titre, dit Laura.

— Ma chère amie, si vous voulez... Mais je vous avertis qu'il est possible que j'en change. Je crains qu'il ne soit un peu trompeur... Tenez, dites-le-leur, Bernard.

— Vous permettez ?... *Les Faux-Monnayeurs,* dit Bernard. Mais maintenant, à votre tour, dites-nous : ces faux-monnayeurs... qui sont-ils ?

— Eh bien ! je n'en sais rien, dit Édouard. »

En faisant de Robinson un écrivain, chaque auteur réfléchit donc peut-être indirectement à l'écriture et au langage...

▶ Procéder par étapes

Il est conseillé de suivre l'ordre des questions et de commencer par analyser les différentes fonctions du journal dans le premier texte.

La réponse à la deuxième question, beaucoup plus riche, pourra être divisée en différents paragraphes afin d'être plus claire. Pensez à confronter les textes sans vous contenter d'une simple analyse linéaire qui ne proposerait aucune comparaison. Au brouillon, listez les principales fonctions de l'écriture dans chaque texte et cherchez ensuite des points de convergence ou de divergence.

Pensez à bien équilibrer les citations et à évoquer tous les documents du corpus.

II. Travaux d'écriture

Vous traiterez ensuite, au choix, l'un des trois sujets suivants.



Vous commenterez le texte de Patrick Chamoiseau (texte 4).

▶ Comprendre le texte

Ce texte s'inscrit dans la série des réécritures du roman de Daniel Defoe. Seulement, l'identité du personnage est ici beaucoup plus floue et complexe. Le personnage n'est même pas certain de s'appeler Robinson Crusoé, comme le rappelle le chapeau d'introduction. Cette information en apparence secondaire est en réalité capitale. Tout ce texte est en effet consacré à cette quête de l'identité. « Qui suis-je ? » : telle est la question qui semble hanter le personnage.
Vous ne devez donc pas seulement évoquer les liens avec l'œuvre de Daniel Defoe. Pensez à interroger la singularité de ce texte en analysant les choix d'écriture de l'auteur qui sont à la fois riches et variés.

▶ Mobiliser ses connaissances

L'**animalisation** est un procédé qui consiste à évoquer un être humain sous la forme d'un animal, le plus souvent par le biais de comparaisons ou de métaphores. Elle peut être un redoutable outil dans les textes satiriques. Elle permet alors de ridiculiser un personnage en le rabaissant. Seulement, dans ce texte de Patrick Chamoiseau, ce procédé ne vise pas à rendre le personnage ridicule. Il sert à décrire l'évolution du narrateur et son rapport complexe avec l'humanité. Le narrateur semble ainsi régresser puis revenir à l'état sauvage avant de retrouver une part d'humanité.
Même si Patrick Chamoiseau est un romancier, il ne se prive pas de jouer, comme les poètes, avec les sonorités. Pour décrire l'évolution de son personnage vers un état informe et visqueux, il utilise ainsi des **assonances** et des **allitérations**. Une allitération est la répétition d'un son lié à une consonne. L'assonance consiste à répéter un son issu d'une voyelle. Ainsi, dans ces vers d'*Andromaque* de Racine, le spectateur peut entendre le sifflement des serpents grâce aux consonnes utilisées ; l'allitération se met alors au service du sens : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? »

▶ Procéder par étapes

Il y a dans ce texte une véritable progression qui amène peu à peu le personnage à se redécouvrir. Le plan de votre commentaire pourra donc suivre cette évolution. Vous pouvez par exemple analyser les failles de la mémoire et les différentes métamorphoses qui sont présentées avant de rechercher ce qui permet finalement au personnage d'être sauvé.
Pensez à proposer un projet de lecture ou une problématique pour unifier ce développement. Vous pouvez ici vous appuyer sur la question de l'identité car c'est elle qui donne toute sa cohérence à ce texte.
N'oubliez pas, durant la rédaction, de faire référence au texte en utilisant des outils précis. Étudiez par exemple les images, les rythmes ou même les sonorités.

Dissertation

Pensez-vous que toute création littéraire soit, d'une certaine manière, une réécriture ? Vous répondrez à cette question en vous fondant sur les textes du corpus ainsi que sur les textes et les œuvres que vous avez étudiés et lus.

▶ Comprendre le sujet

Il y a, *a priori*, une opposition importante entre « création » et « réécriture ». Seulement, avec « d'une certaine manière », le sujet vous invite à nuancer cette opposition qui pourrait sembler simpliste. Vous devez donc parvenir à réconcilier « création » et « réécriture ». En somme, peut-on réécrire tout en étant original ?
Les textes du corpus offrent une première réponse à cette question. Tous sont en effet consacrés au personnage de Robinson mais les différences sont pourtant nombreuses...

▶ Mobiliser ses connaissances

Pour enrichir votre dissertation, pensez à envisager le terme « **réécriture** » de différentes manières. Le pastiche et la parodie pourront par exemple être étudiés. Des œuvres peuvent également être liées par un même personnage. N'oubliez pas que le lecteur participe lui aussi, « d'une certaine manière », à ces réécritures. Comme l'écrit Elsa Triolet : « Le lecteur peut être considéré comme le personnage principal du roman, à égalité avec l'auteur, sans lui, rien ne se fait. »
L'écrivain peut être amené à se réécrire. Les brouillons des auteurs nous le prouvent. Les romanciers du XIXe siècle ont cherché à mettre en lumière ce **travail de l'écrivain**. Flaubert, dans sa correspondance, le décrit comme un long et difficile accouchement. Émile Zola insiste lui aussi sur les différentes étapes de l'écriture : enquêtes, recherches, plans, brouillons. Il écrit ainsi dans un article intitulé « Le Sens du réel » : « On voit, dans ce travail, combien l'imagination a peu de part. Nous sommes loin, par exemple, de George Sand, qui, dit-on, se mettait devant un cahier de papier blanc, et qui, partie d'une idée première, allait toujours sans s'arrêter [...]. » Cette image de l'écrivain touché par la grâce de l'inspiration est fortement remise en question, comme l'indique par ailleurs ce « dit-on ».

▶ Procéder par étapes

Commencez par chercher et organiser vos idées. Vous pouvez tout à fait jouer sur l'opposition des termes « création » et « réécriture ». Attention, pour autant, à ne pas sombrer dans une confrontation trop binaire et caricaturale.
Il est par exemple possible de commencer par étudier les liens unissant différentes œuvres avant de montrer, dans un deuxième temps, que réécrire ne signifie pas recopier. Pour prolonger la réflexion, essayez de proposer d'autres « manières » d'envisager le terme « réécriture » afin de montrer qu'il ne s'oppose définitivement pas à l'idée de création.
Roman, théâtre, poésie : tous les genres pourront être convoqués dès lors qu'ils sont liés au sujet. Utilisez cette variété pour proposer des exemples riches et précis.

Écriture d'invention

Vous réécrirez les huit premières lignes du texte de Paul Valéry (texte 2) en inventant un récit à la première ou à la troisième personne, qui complète, qui développe ou qui prolonge les images et les idées fragmentaires de cette « histoire brisée ».

▶ Comprendre le sujet

Ce sujet vous propose de réécrire à votre tour l'histoire de Robinson. Le point de départ de votre réflexion ne sera cependant pas le texte de Daniel Defoe mais celui de Paul Valéry.
L'extrait proposé est particulièrement fragmenté et énigmatique. Les mots employés par Paul Valéry peuvent bien entendu être présents dans votre texte, comme des échos au texte d'origine, mais vous devez surtout les enrichir en écrivant entre les lignes. Ces mots ne seront donc pour vous que des amorces : il vous faut inventer un texte « qui complète, qui développe ou qui prolonge »... C'est un exercice qui demande à la fois de la cohérence et de l'imagination.
La forme est relativement libre. Pensez néanmoins à bien écrire un « récit ».
La place du narrateur est par ailleurs laissée à votre appréciation. Les autres textes du corpus montrent que les possibilités sont, en la matière, nombreuses.

▶ Mobiliser ses connaissances

La **place du narrateur** est importante. Le narrateur interne est un personnage du récit qui va utiliser le « je » pour raconter l'histoire. À l'inverse, le narrateur externe n'appartient pas à l'histoire racontée : il va donc utiliser la troisième personne. Choisissez la solution qui vous semble la plus riche pour raconter l'histoire de Robinson. Un narrateur externe vous permettra parfois d'avoir un peu plus de distance par rapport à l'histoire de ce naufragé tandis que le choix d'un narrateur interne placera le lecteur au plus près des émotions du personnage.
Attention : ne confondez pas le statut du narrateur avec le point de vue. Un narrateur externe peut tout à fait utiliser un point de vue interne. Il suffirait ici d'évoquer les pensées, les émotions ou les souvenirs du personnage de Robinson pour que l'histoire soit vue à travers son regard.
Le terme « tragédie » vous invite à utiliser certains procédés propres au **registre tragique**. Ce registre a pour but de susciter un mélange d'horreur et de pitié grâce à différents procédés comme les figures d'amplification, les interjections ou les phrases exclamatives. Il s'agit également d'accorder une place importante à la mort et à la fatalité. Le registre tragique permet ainsi de représenter des personnages qui luttent contre des forces qui les dépassent. C'est ici le cas du personnage de Robinson qui ne semble pas pouvoir échapper à son sort.

▶ Procéder par étapes

Vous devez nécessairement partir du texte de Paul Valéry. Au brouillon, notez ce que chaque mot vous inspire. Cette réflexion ouvrira quelques pistes devant vous.
Organisez ensuite ces idées. Vous pouvez suivre l'ordre du texte mais il serait difficile de consacrer un paragraphe à chaque mot... Vous devez donc construire une progression afin de rassembler les fragments de cette « histoire brisée ».
Choisissez, avec le plus grand soin, le temps et la personne que vous allez utiliser.
Enfin, durant la rédaction, n'oubliez pas d'enrichir votre texte grâce à des procédés littéraires suffisamment marqués et variés.

Question

Malgré des formes et des époques d'écriture différentes, les quatre textes de ce corpus sont unis par le personnage de Robinson Crusoé. Les œuvres de Paul Valéry, Michel Tournier et Patrick Chamoiseau se présentent en effet comme des réécritures du célèbre roman de Daniel Defoe. Plus précisément, tous ces extraits interrogent l'importance, pour Robinson Crusoé, de l'écriture. Pour mieux comprendre ce rapport à l'écriture, nous commencerons par nous interroger sur les différentes fonctions du journal dans le texte de Daniel Defoe. Nous comparerons ensuite cette vision de l'écriture avec celles que l'on retrouve dans les autres textes du corpus en observant que l'écriture est un acte réflexif qui permet à Robinson de garder un lien avec l'humanité.

Dans le roman de Daniel Defoe, Robinson nous fait partager son journal. Le lecteur comprend alors que ce dernier joue différents rôles. Il permet tout d'abord de garder une trace des activités effectuées : c'est un remède contre l'oubli. De même, les dates, qui sont clairement indiquées, servent à marquer le temps qui passe. Certaines remarques en apparence anecdotiques peuvent cependant étonner le lecteur, tout comme le manque de régularité de l'écriture. Quelques journées sont évoquées longuement tandis que d'autres sont résumées, regroupées ou oubliées. En somme l'écriture varie ici selon l'activité de Robinson. La pluie influe par exemple sur le rythme d'écriture qui devient plus régulier mais moins riche. Le personnage qui ne peut pas sortir doit s'occuper, même s'il n'a, en définitive, rien à raconter. Enfin, le romancier a choisi la forme du journal pour nous placer au plus près du quotidien de Robinson. Le narrateur raconte au jour le jour ses aventures sans réellement surplomber l'ensemble du récit. Nous percevons ainsi plus facilement l'évolution de Robinson, comme lorsqu'il redécouvre l'élevage « le 27 ». Nous pouvons également souligner que, ce même jour, le journal lui permet de revenir sur une situation importante et de mettre des mots sur sa « pensée ». L'écriture du journal, à la fois proche des événements et légèrement en recul, permet donc de revivre et d'enrichir le quotidien.

L'écriture est également, dans les autres textes du corpus, un acte réflexif qui permet à Robinson de s'interroger sur son quotidien de naufragé. Paul Valéry évoque ainsi, à deux reprises, « le Robinson pensif » puis « le moment de la réflexion ». De même l'écriture est dans ce texte liée à la mémoire : d'abord niée, elle ne semble intervenir qu'à l'issue du souvenir : « Sa mémoire se développe par la demande, et la solitude et le vide – Il est penché sur elle. Il retrouve des livres lus – note ce qui lui en revient. » Dans le texte de Michel Tournier, Robinson préfère également consigner « ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient ». La réflexion peut donc être particulièrement riche. Le personnage ne se contente pas de consigner des événements : il « crée », pour reprendre un verbe employé par Paul Valéry. Ce dernier évoque également les « psaumes de Robinson » qui devient donc, comme Paul Valéry, un poète. Dans l'extrait de *L'Empreinte à Crusoé* il est question de « fièvres narratives » et le personnage précise : « je n'avais rien trouvé de mieux que de m'inventer ma propre histoire ».

Mais cette expérience de l'écriture permet également aux différentes versions de Robinson de conserver une part d'humanité. Le personnage du texte 4 cherche clairement à « sauvegarder un reste d'humanité ». Celui de Paul Valéry s'éloigne sans doute du « danger de perdre tête, de perdre tout langage » tandis que le Robinson de Michel Tournier a le sentiment de « s'être à demi arraché à l'abîme de bestialité où il avait sombré ». Le terme écriture doit ici être interprété de deux

manières différentes. C'est tout d'abord l'activité pratique et concrète qui permet au personnage de se rapprocher de la civilisation dans les deux derniers textes du corpus. Trouver du papier et de l'encre représente une première victoire contre la nature et la sauvagerie. Mais, symboliquement, l'écriture préserve également la langue et, plus généralement, le langage. Elle permet à Robinson de communiquer avec lui-même et avec le lecteur. L'écriture relie donc bien Robinson aux autres hommes.

Ces textes, en plus d'inventer ou de réinventer l'histoire de Robinson, se présentent donc comme des mises en abyme de l'écriture. Chaque écrivain, par l'intermédiaire de son personnage, célèbre ainsi les pouvoirs des mots.

Travaux d'écriture : commentaire

Introduction

L'œuvre de Daniel Defoe n'a pas seulement marqué des générations de lecteurs. Elle a aussi inspiré de nombreux écrivains. En 2012, *L'Empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau se place dès son titre dans cette série de réécritures. Dans cet extrait, nous retrouvons en apparence le personnage de Robinson Crusoé. Mais est-ce bien certain ? Le personnage, qui est ici le narrateur, semble avoir oublié qui il était. Est-il seulement un homme ? Ce texte raconte ainsi une forme d'errance. Comment l'écrivain parvient-il à représenter cette quête du narrateur vers son identité ? Pour répondre à cette question, nous commencerons par plonger dans les souvenirs confus du narrateur, avant d'analyser ses nombreuses métamorphoses. Nous noterons enfin que le langage permet au personnage de sortir de ce trouble pour retrouver une part d'humanité.

I. Les méandres du souvenir

1. Un passé en lambeaux

Le personnage arpente les couloirs de son passé. Les termes « mémoire », « souvenirs » ou « origine » surgissent tout au long du texte pour nous rappeler que le narrateur tente de se retourner vers ce qu'il a été. Seulement, ce passé apparaît toujours comme morcelé. Il est moins question de ce que le narrateur découvre que de ce qui lui échappe constamment. Le personnage évoque ainsi « les trous de [s]a mémoire », sa « mémoire obscure » ou encore « un résidu de souvenirs appartenant à quelque marin vantard ». La décomposition est double : le souvenir n'est plus qu'un résidu et il n'appartient sans doute même pas au personnage. De même, si le substantif « origine » est répété, c'est toujours pour être associé à un manque : « toute possibilité de mettre au clair mon origine disparaissait alors » précise le personnage avant d'évoquer « cette absence d'origine personnelle ». Le passé se dérobe donc sous les pieds du personnage. Ce dernier sombre alors dans un trou bien étrange.

2. « Images étranges »

Ce personnage erre à la recherche de son passé. Cette errance est marquée par des « images étranges ». Le verbe « surgir » traduit l'aspect soudain et violent de ces visions. La syntaxe se décompose également pour matérialiser ce qui s'apparente à des flashs : « vracs de forêts sombres dégoulinantes de mousses, des villes de terre auréolées de cendres et de jasmin, dunes de sable avalant l'infini, falaises recouvertes d'oiseaux noirs battant des ailes cendreuses ». L'énumération nous fait passer, en même temps que le personnage, d'un lieu à un autre et les phrases nominales renforcent le caractère soudain de ces voyages. L'auteur utilise également l'écriture en italique, comme pour mieux représenter les différentes strates de la mémoire. Dans ce passage en italique, les phrases se désagrègent même dans les points de suspension. Les pluriels sont en outre nombreux dès qu'il est question du passé comme si toute forme d'unité semblait illusoire. Le passé du personnage ne semble fait que de « chimères », ces créatures imaginaires composées de formes variées. Les sensations prennent alors le pas sur la réflexion. Elles sont complexes, déplaisantes voire inquiétantes. L'ouïe est par exemple sollicitée à travers les « cris de femmes qui mélangeaient l'émotion de la mort à des chants d'allégresse ». Des couleurs se succèdent également (« ruelles jaunies », « oiseaux noirs battant des ailes cendreuses », « lézards noirs et blancs »...) mais la vue est parfois évoquée pour mieux être niée.
En somme, cette plongée dans le passé est particulièrement agitée. Les souvenirs ne font plus office de points de repère stables pour ce personnage qui évolue au rythme de ces images.

II. Les dangereuses métamorphoses du « je »

1. La pluralité des identités

Dès le début de l'extrait, le narrateur semble subir différentes métamorphoses : « j'étais prince, castillan, chevalier, dignitaire de grande table, officier de légions ». Il est en mouvement. Il se promène dans son imagination, comme l'indiquent les verbes « aller », « traverser », « déambuler » et « longer ». Si ce point de départ qui fait du personnage un « prince » ou un « chevalier » peut sembler merveilleux, il conserve une « dimension occidentale » qui n'arrache pas tout à fait le personnage à ce qu'il a peut-être été si son nom est vraiment Robinson. Mais les métamorphoses se poursuivent en brouillant encore davantage les pistes et, par conséquent, l'origine du personnage. Le voyage est alors total. Il est à la fois historique et géographique. Le début évoque l'Occident tandis que la suite, avec notamment ce « masque à cornes » et ces « dunes de sable avalant l'infini », peut par exemple faire songer à l'Afrique. Ces images, qui devaient donner une identité au « je », deviennent de plus en plus étranges, à tel point que le personnage lui-même en vient à les remettre en question. Il finit également par s'imaginer « crabe » ou « poulpe ». Les mots « étranges » et « étrangetés » nous invitent à réaliser que le personnage, sous l'effet de ces identités éclatées, devient étranger à lui-même.

2. La perte de l'identité

Il faut tout d'abord souligner que, dans l'énumération du début de l'extrait, le pronom personnel « je » disparaît complètement : il n'est pas répété devant les verbes de mouvement, comme si cette

première série d'évolutions l'affectait déjà. La suite renforce cette impression puisque le personnage perd non seulement son identité mais aussi son statut d'être humain. Il est de plus en plus déshumanisé. Il s'imagine en animal, crabe ou poulpe, puis il se transforme physiquement. Il se met ainsi « à renifler, à grogner et à tendre l'oreille », il chemine « la bouche ouverte dégoulinante de bave » et il ajoute « je me sentais mieux quand mes mains s'associaient à mes pieds dans de longues galopades ». Cette évolution peut être perçue comme un retour en enfance : le personnage perd l'usage de la parole, sa bouche ne servant plus qu'à baver, et il ne marche plus debout. Elle se présente aussi comme une régression vers un état sauvage et animal. Le personnage semble, en apparence, vaincu par « la puissance ennemie » de cette île. Il perd également toute forme de consistance. La référence au poulpe est à cet égard éloquente : il s'imagine « poulpe dans un trou de poulpe, petit de poulpes dans une engeance de poulpes ». Nous retrouvons la pluralité des identités mais la répétition renforce le caractère visqueux de cette forme informe. Le poulpe peut également faire songer, sur le plan du sens et des sonorités, aux « forêts sombres dégoulinantes de mousses » ou à cette « bouche ouverte dégoulinante de bave ». L'auteur utilise ici des allitérations et des assonances pour unir ces termes.

L'identité semble donc bien se décomposer à mesure que le personnage plonge dans son imagination. Tous les repères sont brouillés. Pourtant, c'est précisément en racontant cette perte d'humanité que le personnage retrouve sa place parmi les haommes.

III. J'écris donc je suis

1. Une bouée de sauvetage en plein naufrage

La fin du texte est marquée par une évolution importante. Le narrateur précise ainsi : « puis je m'en sortais (allez savoir comment !) ». Il s'agit donc bien pour le personnage de sortir des trous de la mémoire et, plus généralement, de s'en sortir. L'évolution semble bel et bien vitale. Le narrateur nous la présente comme mystérieuse mais il nous explique pourtant ce qui lui permet de « sauvegarder un reste d'humanité ». C'est bien l'écriture qui fait ici office de bouée de sauvetage. Le vocabulaire de la création littéraire est ainsi très présent à la fin du texte et il coïncide avec ce retour vers l'humanité. Il est ainsi question de « pages délavées », « de quelques épais registres », « d'un ou de deux grands livres », de « livres déjà écrits », de « phrases », ou de « mots ». La pratique de l'écriture sauve le personnage de cette succession de régressions. Concrètement et symboliquement, elle constitue bien un retour vers la civilisation. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si les pages qui permettent d'écrire sont issues de « registres sauvés de la frégate ». Ces registres sont « sauvés » mais, par un renversement intéressant, ils sauvent le personnage en le reliant indirectement à son passé et au reste de l'humanité. Ainsi le narrateur peut-il s'adresser au lecteur dans ce « allez savoir comment ! », signe qu'un lien s'est bien créé entre lui et les hommes.

2. Écrire ou réécrire pour exister

Tout le texte repose en somme sur un paradoxe. En écrivant et en racontant la perte de l'humanité, le narrateur retrouve son statut d'être humain. C'est pour cette raison que ces « fièvres narratives » qui pouvaient sembler dangereuses sont précieuses dès lors qu'elles sont racontées. Il faut donc

bien distinguer le personnage qui est la victime des images étranges et celui qui les raconte. Le premier semble perdu mais le second est sauvé par l'écriture. Il parvient même à se réinventer : « je n'avais rien trouvé de mieux que de m'inventer ma propre histoire, de m'ensourcer dans une légende ». Le verbe pronominal « s'ensourcer » est particulièrement intéressant. Il évoque un retour à la source mais il montre aussi que le personnage parvient à se ressourcer en inventant. Il importe alors peu que les souvenirs soient vrais ou faux, tant que le personnage parvient à « réécrire » ou à « désécrire » pour finalement « devenir ». Le narrateur devient alors un double du romancier, dans une forme de mise en abyme. Patrick Chamoiseau ne cherche-t-il pas lui aussi à réécrire le texte de Daniel Defoe pour raconter une histoire singulière ? N'est-il pas question de laisser une « empreinte » personnelle et originale dans la longue succession des réécritures du roman de Daniel Defoe ? Pour le personnage et pour son créateur, il s'agit donc bien d'« élargir l'espace entre les phrases » pour inventer tout un monde.

Conclusion

En somme cette errance n'est pas totale. Certes, elle est étrange, voire inquiétante et elle provoque différentes métamorphoses mais elle est aussi profondément liée à l'écriture. C'est en définitive le langage qui ramène le narrateur vers le reste de l'humanité et Patrick Chamoiseau va jusqu'à faire de son personnage un authentique créateur. À bien des égards, l'expérience du narrateur pourrait être illustrée par la célèbre « Lettre du voyant » écrite par Arthur Rimbaud. Ce dernier nous rappelle ainsi que « Je est un autre » avant d'ajouter, à propos du poète : « Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! »

Travaux d'écriture : dissertation

Introduction

La théorie de l'inspiration, si elle n'est pas dénuée de poésie, est à l'origine de bon nombre de clichés. L'écrivain, en regardant le ciel par sa fenêtre, pourrait ainsi, comme par magie, créer une œuvre originale et personnelle. Seulement, loin de cette image simpliste se cache un processus complexe. Les écrivains sont par exemple de grands lecteurs qui peuvent être conduits à réécrire les œuvres qui les ont marqués. D'une certaine manière, ne peut-on pas aller jusqu'à considérer toute création littéraire comme une réécriture ? Il s'agit en somme de savoir si la notion de réécriture s'oppose à la création ou si elle peut, au contraire, la nourrir. Pour répondre à cette question, nous commencerons par observer les jeux d'échos, parfois subtils, qui unissent différents écrivains. Nous montrerons ensuite que ces emprunts ne sont absolument pas incompatibles avec la notion d'originalité. Pour finir, nous serons amenés à examiner d'autres réécritures liées elles aussi, d'une certaine manière, à l'idée de création.

I. D'une œuvre à l'autre

1. C'est en lisant qu'on devient écrivain

Victor Hugo, l'un des plus grands auteurs de la littérature française, était également un grand lecteur. Il aurait par exemple déclaré vouloir être « Chateaubriand ou rien ». Il a également confessé son admiration pour Shakespeare qu'il qualifie dans la préface de *Cromwell* de « dieu du théâtre ». Flaubert écrit pour sa part dans sa correspondance, à propos de *Don Quichotte* de Cervantès : « Quel gigantesque bouquin ! ». Puis il ajoute : « Y en a-t-il un plus beau ? ». Arthur Rimbaud était également un grand amateur de poésie avant de chercher à révolutionner l'écriture poétique. Sa relation avec Verlaine a tout d'abord été une relation purement littéraire. La lecture fait donc profondément partie de l'écriture. Julien Gracq, romancier et critique du xxe siècle, l'a rappelé avec son ouvrage précisément intitulé *En lisant en écrivant*.

2. La variété des emprunts

Les relations entre les œuvres sont particulièrement variées. On peut parfois simplement retrouver un même personnage. *Robinson Crusoé*, le roman écrit par Daniel Defoe, a par exemple donné lieu à de nombreuses réécritures. Paul Valéry, Michel Tournier ou encore, plus récemment, Patrick Chamoiseau ont tous accueilli le personnage de Robinson dans leurs œuvres. De même, les grands mythes comme ceux d'Œdipe et d'Antigone réunissent à travers les langues et les siècles des auteurs aussi différents que Sophocle, Corneille, Voltaire ou Anouilh. Les emprunts peuvent également être plus discrets. Dans une lettre, Dostoïevski explique que le héros de son roman *L'Idiot* a certains liens de parenté littéraire avec celui de Cervantès. Emma Bovary, le personnage de Flaubert, n'est-elle pas, elle aussi, une cousine éloignée de Don Quichotte ? Ne vit-elle pas, comme le héros de Cervantès, en constant décalage avec le monde qui l'entoure à cause de certaines lectures mal comprises ? L'écrivain Ortega y Gasset semble le penser, lui qui qualifie Emma Bovary de « Don Quichotte en jupons » !

3. Entre recréation et récréation

La réécriture peut parfois se transformer en récréation. Le pastiche et la parodie sont ainsi deux formes qui peuvent tenir de l'hommage ou du divertissement. La parodie consiste tout d'abord à reprendre quelques éléments d'une œuvre en modifiant la tonalité du texte d'origine. Il pourra par exemple être question de transformer un texte pathétique en extrait comique. Les drames romantiques de Victor Hugo ont ainsi souvent été parodiés. La célèbre pièce intitulée *Hernani* a par exemple été rebaptisée *Harnali*. « Doña Sol » devient « Quasifol » et « Don Ruy Gomez » s'appelle dans la parodie « Dégommé Comilva »... Il s'agit alors bien d'amuser le spectateur et la parodie n'est, bien souvent, pas dénuée de moquerie. L'imitation peut également être positive. Le pastiche consiste ainsi à identifier puis à reproduire ce qui fait l'originalité du style d'un écrivain. Ainsi, Marcel Proust, dans *Pastiches et Mélanges*, rend hommage à des écrivains qu'il admire comme Saint-Simon ou Flaubert. Pour autant, le pastiche peut aussi servir à ridiculiser... Récemment, Pierre Jourde et Éric Naulleau ont par exemple, dans *Le Jourde et Naulleau,* pastiché des écrivains afin de mettre en lumière les défauts de leurs œuvres.

Les relations unissant les auteurs peuvent donc être harmonieuses mais aussi, dans certains cas, plus orageuses. Il n'en reste pas moins que la littérature se nourrit de ces échanges qui ne nuisent en rien à la création.

II. De l'imitation à la création

1. La réécriture comme simple amorce

Les mots d'un auteur peuvent jouer le rôle d'amorce pour un autre écrivain. Dans *Un roi sans divertissement*, Jean Giono ne cache pas le lien qui unit son roman à une citation extraite des *Pensées* de Pascal. Giono imagine donc tout un roman à partir de cette citation. Ainsi, il développe et déforme nécessairement l'idée de Pascal. En somme, il la fait sienne en greffant sur cette citation des thèmes qui lui sont chers. De même, au XVIe siècle, Du Bellay défend l'idée que l'imitation est bien une création. Dans *Défense et Illustration de la langue française*, il décrit ainsi un modèle d'écrivain « imitant les meilleurs auteurs grecs, se transformant en eux, les dévorant et après les avoir bien digérés, les convertissant en sang et nourriture ». C'est la théorie de l'innutrition. Il y a bien ici l'idée d'une transformation et la métaphore indique clairement que l'imitation donne vie à une œuvre nouvelle.

2. De l'emprunt à l'empreinte

Le titre du roman de Patrick Chamoiseau est particulièrement intéressant. Il peut nous amener à réfléchir sur la singularité de la création littéraire. Le mot « emprunt » aurait finalement été tout aussi pertinent. Le romancier lui préfère la notion d'« empreinte ». Certes, cette « empreinte » joue un rôle important dans le récit de l'auteur. Seulement, elle nous renseigne également sur la création littéraire comme si, en mettant ses pas dans ceux de Daniel Defoe, Patrick Chamoiseau créait une trace originale, sa propre empreinte en somme. En lisant l'extrait proposé dans le corpus, on réalise en effet que le romancier a profondément modifié l'œuvre de son prestigieux prédécesseur. Il a créé des rythmes particuliers et des images originales autour de thèmes qui lui sont propres. Il s'est donc emparé d'une matière première qu'il a sculptée. De même, Jean Anouilh en s'inspirant du mythe d'Antigone propose, en pleine Seconde Guerre mondiale, une réflexion complexe sur la notion d'engagement. Quant à La Fontaine, en réécrivant les fables antiques, il les réinvente. Le génie d'un auteur tient donc en partie dans ces décalages avec l'œuvre originelle.

3. Ruptures

La littérature se nourrit aussi de ruptures. Il s'agit alors de réécrire une œuvre pour mieux prendre ses distances avec elle. Dans *Don Quichotte*, Cervantès fait de son personnage un lecteur boulimique qui se nourrit compulsivement, au début de l'œuvre, de romans de chevalerie. Or, par la parodie, Cervantès s'éloigne de ces histoires jugées trop stéréotypées et il fait entrer le roman dans une nouvelle ère. De même, dans *Madame Bovary*, Flaubert s'en prend aux œuvres romantiques et à leurs nombreux clichés. La jeune Emma s'enivre ainsi de ces romans dans lesquels « ce n'étaient qu'amours, amants, amantes ». Flaubert, loin de représenter un univers palpitant, crée pour son héroïne un quotidien décevant. Mais le roman de Flaubert serait-il aussi réussi sans

ces œuvres romantiques qui, d'une certaine manière, le nourrissent ? Sans ces pierres, c'est peut-être tout l'édifice de *Madame Bovary* qui s'effondrerait. Ainsi, un mouvement littéraire a souvent besoin du mouvement qui le précède pour affirmer son originalité.
En somme, réécrire, c'est aussi créer. Tous ces liens entre les auteurs font de la littérature un espace profondément vivant. Mais ne peut-on pas également envisager d'autres réécritures qui sont autant de recréations ?

III. De nouvelles réécritures

1. Se réécrire pour créer

Un auteur est toujours amené à se réécrire lui-même. Un roman n'est par exemple qu'une succession de différentes réécritures. Le romancier peut créer un plan, organiser ses remarques puis écrire une première version de son texte. D'autres suivront et l'œuvre se construira au fil de ces réécritures. Les écrivains réalistes et naturalistes ont mis en avant l'importance de ce travail souvent long mais capital. Flaubert raconte cette tâche ardue dans sa correspondance : « Ça ne va pas, ça ne marche pas. Je suis plus lassé que si je roulais des montagnes. J'ai dans des moments envie de pleurer. Il faut une volonté surhumaine pour écrire, et je ne suis qu'un homme. » Marcel Proust a écrit une première version de ce qui deviendra *À la recherche du temps perdu* avant de tout recommencer en procédant à d'importantes modifications. Jusqu'à l'impression finale, il cherche par ailleurs à réécrire ses romans pour les améliorer. Qu'ils soient poètes, dramaturges ou romanciers, les écrivains n'oublient pas les conseils de Boileau dans son *Art poétique* : « Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,/ Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage./ Polissez-le sans cesse, et le repolissez./ Ajoutez quelquefois, et souvent effacez. »

2. Les réécritures du lecteur

Un dernier échange mérite d'être souligné. Qui n'a pas, en regardant l'adaptation d'un roman au cinéma ou à la télévision, éprouvé une forme de déception devant certains choix liés aux décors ou aux comédiens ? Cette impression prouve bien qu'en lisant une œuvre, chacun de nous la réécrit. Chaque lecteur crée par exemple un personnage différent lorsqu'il lit un roman. Un poème peut également susciter des sentiments variés. Une pièce de théâtre sera interprétée différemment selon les metteurs en scène ou les spectateurs. Nous pouvons même lire plusieurs fois une seule et même œuvre et y trouver, à chaque lecture, de nouvelles sensations, de nouvelles images, de nouvelles émotions. En littérature, on ne se baigne donc jamais deux fois dans le même fleuve. D'autant qu'une fois lue, l'œuvre subit l'épreuve du temps et de la mémoire. Elle peut alors à nouveau être transformée et nous gardons en nous l'image de notre Don Quichotte, de notre Emma Bovary. L'écrivain Jorge Luis Borges nous le rappelle lorsqu'il écrit : « Plus qu'un livre, c'est le souvenir d'un livre qui compte. Lorsqu'on commence à le changer, à le modifier, à l'imaginer d'une autre façon. Toute cette rêverie autour d'un livre fait partie de sa lecture et compte beaucoup plus en définitive. »

Conclusion

« Méfions-nous de cette espèce d'échauffement qu'on appelle l'inspiration », écrit Flaubert dans sa correspondance. La création littéraire, comme toute création artistique, est à l'inverse un processus d'une grande complexité. Écrire revient donc bien souvent à réécrire tout en ajoutant toujours, entre les lignes ou dans les marges, une part d'originalité. Auteurs, lecteurs : tous semblent en définitive se tenir la main pour former cette longue chaîne de réécritures. Même si « tout est dit », comme le regrettait La Bruyère, par les innombrables échos qui la composent, la littérature semble bien constamment se réinventer.

Travaux d'écriture : écriture d'invention

Il m'arrivait de penser à celui que j'avais été. Un homme qui avait eu pour nom Robinson, comme moi. Un homme qui avait fait ma taille, qui avait eu mes mains, ma voix, mes yeux, mais qui m'était devenu étranger. Il avait passé sa vie au milieu des autres quand moi je n'avais plus que mon ombre pour seule compagne.

Ces jours-là, l'océan me semblait plus grand qu'à l'habitude. Immense, il me fixait de ses grands yeux bleus, comme pour me dire : « tu n'as plus que moi et je te garderai à mes côtés, jusqu'au dernier jour ». Le ciel bouchait l'horizon.

Il fallait alors habiter ma solitude et façonner le monde qui m'entourait pour éloigner un peu l'ennui. Je faisais des dessins sur le sable et passais des heures à regarder le vent puis la mer les effacer. Je créais des figures avec tout ce qui me tombait sous la main : pierres, feuilles, branches. Je fixais alors ces compagnons d'infortune, attendant des mots qui ne venaient jamais. Aucun ne daignait sortir de son silence. Je les jetais alors au loin sans prendre la peine de les voir se briser. Puis je partais marcher pour sentir le sol sous mes pieds, le soleil bien au-dessus de moi, et les plantes que je frôlais. Je partais marcher pour me prouver que j'étais encore en vie. J'avançais en espérant semer les doutes et les souvenirs, mais je ne faisais que tourner en rond, comme les aiguilles des montres que j'avais perdues. Chaque promenade me ramenait à mon point de départ. Alors, la colère me poussait à bondir, à courir, à ramper. Je voulais épuiser mon corps pour que mon esprit s'endorme, enfin. Dans ces efforts, je n'étais plus un homme. Je ne parlais plus, je hurlais, je grognais, j'écumais. Les mots s'effritaient entre mes lèvres. Eux aussi semblaient m'avoir abandonné. Le souffle court, je vomissais des sons qui se perdaient dans l'île.

Je m'épuisais dans ces luttes vouées à l'échec. Je finissais toujours par m'effondrer. Sur le sol, je repensais à cette vie qui n'était plus la mienne et à ces jours qui ne seraient jamais les miens. Je vivais écrasé entre un passé enfoui et un futur informe.

Et pourtant, je devais me relever, pour aller manger, boire ou construire. J'étais Sisyphe poussant en vain, jour après jour, son rocher, et je ne savais pas quel crime je devais payer. Quel Dieu avais-je bien pu offenser ? Qu'avais-je bien pu faire pour mériter un tel châtiment ? Je murmurais des prières que j'arrosais de larmes. Je souffrais mais j'aimais cette souffrance car j'y trouvais au moins, l'espace de quelques secondes, une raison de parler. Les mots revenaient à ma mémoire.

Ils en appelaient d'autres. Ceux des inconnus que j'avais croisés au théâtre lorsque je vivais d'autres vies que la mienne. Je me revoyais alors arpentant des rues, me noyant dans des foules, me

perdant avec bonheur dans les artères de Londres. Le mouvement de la ville me portait toujours. Chaque battement de son cœur me faisait avancer. Et la ville me protégeait, solide, rassurante. Le pont de Londres, malgré l'eau et le temps qui s'écoulaient, restait immobile. Comme j'aurais aimé pouvoir le revoir une dernière fois même s'il avait fallu, pour cela, sauter ensuite dans le vide et me noyer dans la Tamise !
Je dérivais dans mes rêveries.
Plonger pour de bon, nager jusqu'à plus soif et couler. La mort me traversait parfois l'esprit. Elle me faisait miroiter un ailleurs, loin de cette grotte et de cette île qui m'emprisonnaient. Je repoussais pourtant sa voix de sirène. Elle me semblait trop belle pour être vraie. Il y avait encore sur cette plage quelques grains d'espoir qui me disaient de ne pas céder à la tentation.